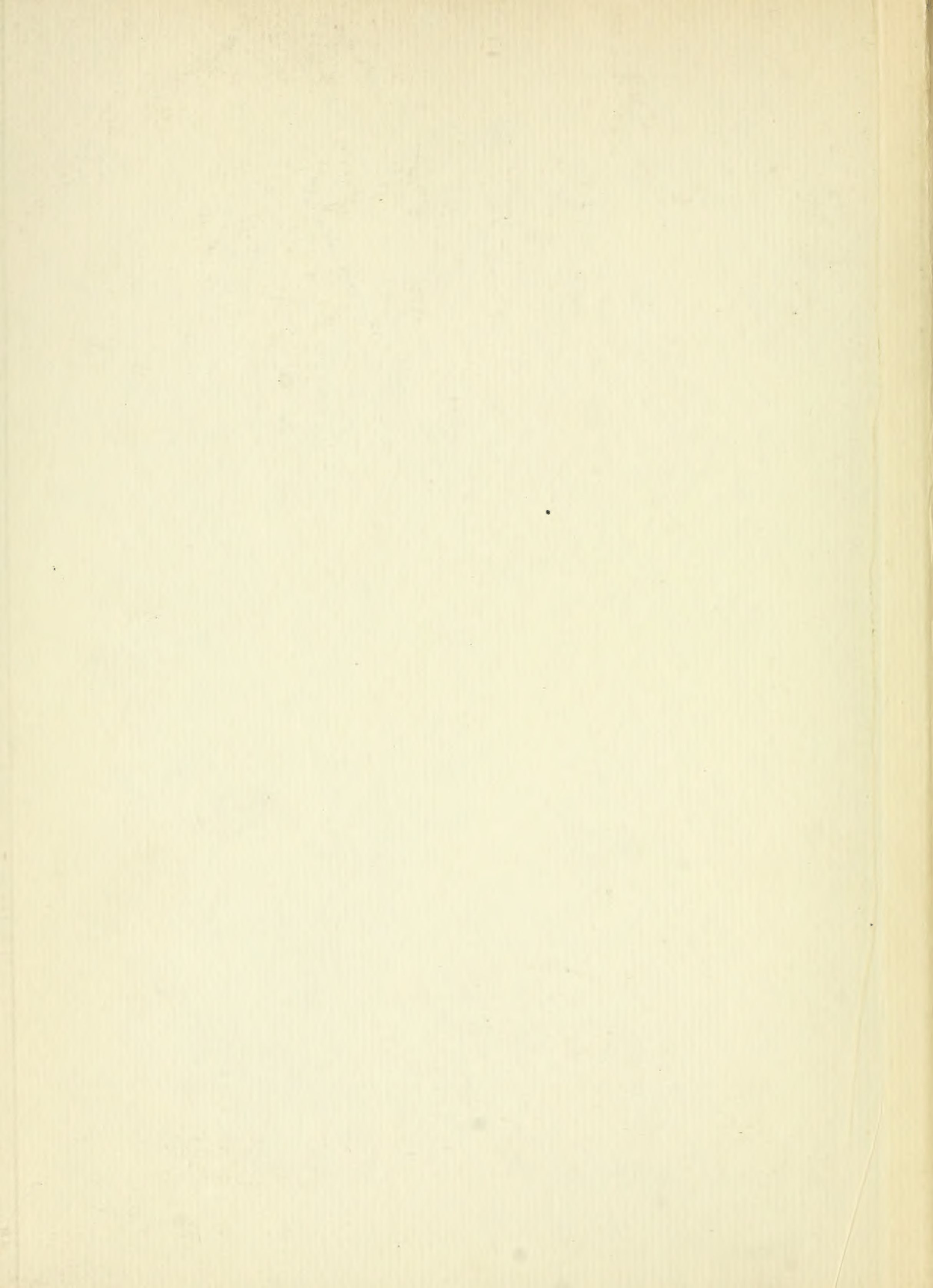
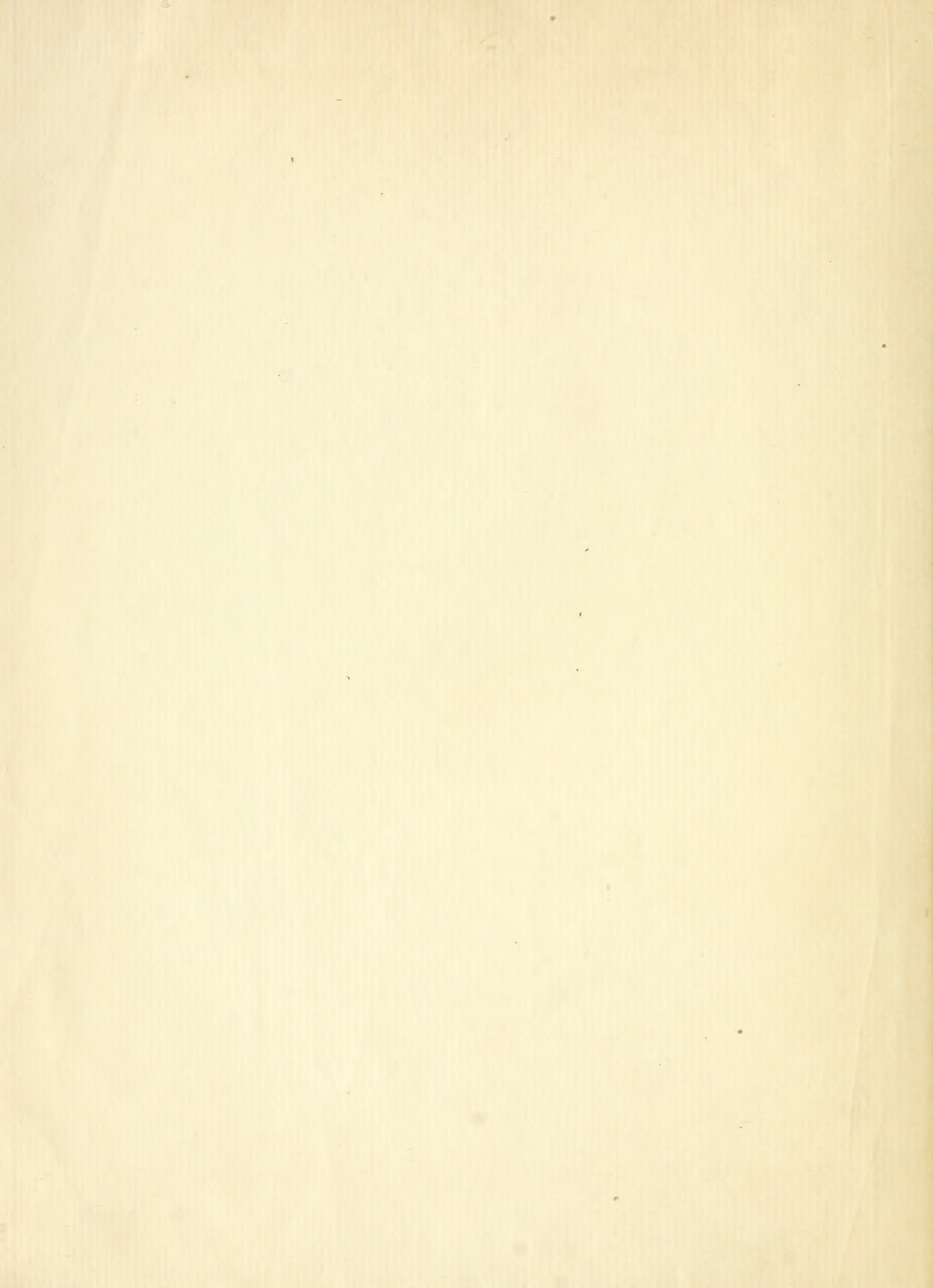






GERHART HAUPTMANN

Kritische Studien



Artur Kutscher: Ueber den Naturalismus und Gerhart Hauptmanns Entwicklung. Hanns Färber: Soziale Dramen. Willi Aron: Familiendramen. Arnold Zweig: Florian Geyer. Mathilde Röthenbacher: Fuhrmann Henschel und Rose Bernd. Paul Diehl: Märchendramen. Hans Heinz Borcherdt: Legendendichtungen. Hans Daßmann: Lustspiele. Ernst Anders: Griechischer Frühling. Ernst Anders: Griselda. Karl Imhoff: Ueber Hauptmannbiographien. Heinrich Nentwig: Hauptmann-Literatur.



Sonderheft der Schlesischen Heimat-Blätter

Zeitschrift für Schlesische Kultur

Unter Mitwirkung des Dürerbundes, des Bundes für Heimatschutz und des Liegnitzer Geschichtsvereins, herausgegeben von Dr. O. Reier, Hirschberg i. Schles.



Phot. Böhmer. 1907.

Gerhart Hauptmann.



Schlesische Heimatblätter II. 12 Hauptmann's Atelier in Rom.

Aus Schlenther: Gerhart Hauptmann, Verlag S. Fischer, Berlin.

Gerhart Hauptmann



Ueber den Naturalismus und Gerhart Hauptmanns Entwicklung

Privatdozent Dr. Artur Kutscher-München

Der Naturalismus ist ein Kunsttypus, der den kulturellen Zuständen und Bestrebungen der vergangenen achtziger und neunziger Jahre notwendig parallel lief. Eine Zeit, in welcher die Naturwissenschaften herrschten und weltanschauliche Bedeutung gewannen, eine Zeit, in welcher die Lehren Darwins fruchtbar wurden, in welcher Hippolyte Taines Kunstphilosophie Einfluß bekam und Zolas Kunst Schule machte, die das Seelische hinstellte als eine eingeborene Funktion des Leiblichen, eine solche Zeit mußte den Naturalismus gebären. Michael Georg Conrad, der in Paris persönliche Berührung gehabt hatte mit den fortgeschritteneren, reiferen Strömungen, arbeitete in der Zeitschrift „Gesellschaft" vor; in Arno Holz aber entstand dem Naturalismus sein eigentlicher Prophet. Conrads Romane und die Rezensionen der „Gesellschaft" traten nicht so eng-programmatisch auf wie Holz und sein Freund Schlaf mit der Novellensammlung „Papa Hamlet" und ihre in Holzens Buche „Die Kunst" festgelegte Theorie.

Entstanden ist der Naturalismus in dieser scharfen Ausprägung aus dem Gegensatz zu der damaligen Modeliteratur, dem Münchener Formalismus und der Scheinwelt eines himmelblauen Idealismus, dem Epigonentum, wie es sich mit seinen blutleeren Menschen und Zuständen, mit seiner gespreizten Pathetik und kleinlichen Rührseligkeit besonders auf der Bühne breit machte, aus Gegensatz auch zu den Franzosensklaven in der deutschen Literatur, den Verfassern der theatralisch aufgeflitterten Gesellschaftsromane und der Feuilleton-Dramen. Entstanden ist der Naturalismus aus Wirklichkeits- und Gegenwartslust, oder —

mit weniger mißverständlichem Wort ausgedrückt — aus *Achtung vor dem Leben*. Man hatte die künstlichen Welten satt und wollte keine Ausnahmemenschen und Ausnahmeschicksale, und es fand eine elementare Auflehnung statt, vergleichbar der Albrecht Dürers gegen die lebensferne Atelierkunst, der des Sturm und Dranges gegen das zerfaserte und verschnörkelte Rokoko, der Heinrich von Kleists gegen die Gelassenheit und Formstrenge des Klassizismus, der Grabbes und Hebbels gegen die Verpflogenheit der Romantik. Die Achtung vor dem Sein ist die positive Kraft der Zeit. Sie faßt das Einzelne schärfer ins Auge, sie spannt das Sinnenleben aufmerksam nach allen Richtungen und verfeinert es ganz bedeutend. Man gibt das unmittelbar Wahrgenommene mit einer peinlichen Genauigkeit wieder und wetteifert auf allen Gebieten der Sinne — gleichnismäßig — mit der Sicherheit der Photographen. Das Kleinleben trat hervor, die Zustände gewannen Wesenheit, das Milieu erschien wichtig und einflußreich. Man sah alles in Verbindung und Wechselwirkung, Zustände und Menschen. Daß sich die Interessen auch in die eigenen Tiefen richteten, erscheint selbstverständlich schon aus naturwissenschaftlichem, aus psychologischem Trieb. Das wurde nicht allein äußerlich, technisch von größter Wichtigkeit, sondern gewann in notwendiger Folge ethische Bedeutung, wurde zur Wahrhaftigkeit gegen sich selbst. Hier ist z. B. die Verbindung mit Ibsen. Mit Recht ist Zola, bei dem die Wahrhaftigkeit so hohe Bedeutung gewann, das Gewissen seiner Nation genannt. Mit den neuerrungenen Erkenntnissen und Einsichten gewannen nun besonders die unteren Volksschichten an Interesse; man sah nicht mehr auf sie herab, sondern man sah sie aus den Dingen und Zuständen; und ließ sich gewiß jeder Mensch so betrachten, so lagen hier doch die Verhältnisse klarer, einfacher. Aus Verständnis und Erkenntnis erwuchs die große soziale Strömungen, erwuchs das tiefste Mitleid, erwuchs ein ferngetreuer Idealismus.

Der Naturalismus in weitestem Sinne scheint als literarischer Stil *dem Drama in mancherlei Weise günstig*. Seine Technik gibt den gegenwärtigen Vorgängen, die das Drama vorführt, Lebenssicherheit, sie vermag Intimität und Stimmung zu erzeugen, von deren Fruchtbarkeit und Wucht man sich früher nicht träumen ließ. Sie vermag Zustand, Gebundenheit, Verkettung auszudrücken, die der Tragik allerwichtigste Handhaben sind. Ihre streng durchgeführte Psychologie, die alles Sprunghafte, alles Unzusammenhängende vermeidet, vermag echte Menschen darzustellen, wahr in allen Zusammenhängen, wahr in Sitte, in Gebärde, wahr in Ausdruck, in Sprache. Aeußere Komödiantereien und Beiseitreden fallen fort, einstweilen auch der Monolog. Liebevolle Versenkung läßt aber gerade hier eine Großartigkeit und Feinheit der Charakterisierung entstehen, wie sie vorher nicht da war. Der Ausdruck wird in einem höheren Grade beweglich, nach dem Sprechenden und seiner Situation: Gestammel, merkwürdige Windungen und Geschraubtheiten, die Umgangssprache in allen Abtönungen bis zum Dialekt wird Mittel zur Charakteristik. Größere Unmittelbarkeit und Frische wird dadurch erzielt; besonders dem Dialoge erwächst großer Nutzen; er wird wechselvoller, lebendiger, schmiegsamer. Gegenüber diesen Vorteilen lassen sich aber auch *Gefahren* genug erkennen, die dem Drama durch den Naturalismus erwachsen müssen. Je mehr das Zuständliche herrscht, umsomehr wird der Fluß und die Bewegung zurücktreten, umso kleiner wird der Umkreis der Begebenheiten sein müssen, umso mehr wird es sich nur

um zwingende Motivierung von unmittelbaren Folgen handeln. Es wird keine Architektur, kein Linienfluß, keine Monumentalität entstehen, oder wo dies angestrebt und angelegt ist, wird die Intimität der Einzelheit, des Bildchens vom Ganzen abziehen. Der notwendig kleine Umkreis der Geschehnisse wird zu scharfer Auswahl führen, große Bewegungen für Zusammenstöße, Anläufe und Schwünge schließen sich von selbst aus. Man hat dieses Drama treffend bezeichnet mit „Drama des reifen Zustandes", der „Entladung", und die Art dieser Tragik mit „schleichend". Die „Familie Selicke" von Holz und Schlaf, und Schlafs „Meister Oelze" sind dafür Schulbeispiele. Die Tragik bekommt durch Enge und Intimität einen Unterton der Verzweiflung und Rettungslosigkeit. Wie die Zuständlichkeit auf die Bewegung, so wird die strenge Psychologie auf die Charakterentwicklung wirken. Sie ist begrenzt, gebunden in Kräften und Wirksamkeiten. Wie an Zuständen, so wird auch an Menschen eine Auswahl stattfinden. Bestimmte Arten, besonders einfache oder passive Naturen werden die dankbareren sein, ihr Leben steht in innigerer Verbindung mit Zuständen und Sachen, ihre Seele spiegelt sich klarer im Aeußeren. Sie geben der Beobachtung leichter Physiognomie und Detailzüge. Aber das Ergebnis wird eben nach Beobachtung und Schweiß schmecken. Die Aufmerksamkeit wird aufs Einzelne gezogen, der Ausdruck, die Sprache wird für sich Geltung beanspruchen. Es wird Naturen geben, die im Naturalismus schulmeisterlich und kleinlich-gewissenhaft zu Konsequenzen drängen, und in letzter Konsequenz wird der Naturalismus in die Sackgasse rennen und Kopie werden.

Holz ging aus von den formellen Prinzipien des Naturalismus; er probierte die Technik durch und suchte sie mit fanatischer Leidenschaft durchzusetzen. Er schlug Hauptmann vor, gemeinsam mit ihm nach seinen stilistischen Grundsätzen ein Drama zu schreiben. Hauptmann aber zeigt schon in seinem ersten Drama, daß er vom Stoffe ausgeht und eine Form sucht.

Der junge Hauptmann kam zum Naturalismus nicht nur durch Beeinflussung und Mode, sondern durch eine natürliche Veranlagung. Er besaß eine besonders starke Beobachtungsgabe und ein feinentwickeltes Sinnenleben. Diese Gaben, so äußerlich sie scheinen, nährten doch den Sachsinn des Dichters und wurden ihm Schlüssel zu manch tieferem Erkennen und Verstehen. So nur kam es, daß der Naturalismus seinem Dichter eher zuviel an Leben und Dingen gab, als zu wenig. Mancher Zug in seinen Dramen steht ganz um seiner selbst willen da und bleibt für die Bühne und den bestimmten Zusammenhang bedeutungslos. Es sind hier nicht allein die Fälle zu erwähnen, in denen eine Angabe über die Körperbeschaffenheit der Menschen gemacht wird, die nur mit zufälliger Naturveranlagung des Schauspielers nachgeahmt werden könnte, sondern auch allerlei von Hauptmann angeführte, beobachtete Nebenumstände, die auf der Bühne nicht Raum haben. Frau Spiller in „Vor Sonnenaufgang" „ist mit den zurückgelegten Sachen der Frau Krause herausgestutzt". Der Bauer Krause hat „wie immer" als letzter Gast das Wirtshaus verlassen. Robert im „Friedensfest" raucht aus einer Pfeife „türkischen" Tabak. Frau Baumert in den „Webern" hat versunkene Augen, „die durch Wollstaub, Rauch und Arbeit bei Licht entzündlich gerötet und wässrig sind." Auf die Gestalten der „Weber" und ihre genaue Beschreibung muß überhaupt hingewiesen werden, auch etwa auf die Szenenangabe, die

Wohnräume hier und bei „Fuhrmann Henschel". Man beachte die minutiöse Dialektbehandlung, die allerdings soweit gegangen ist, daß Abschwächungen und Verhochdeutschungen nötig wurden. Wohin aber doch dieser feine Sinn und diese Beobachtung führten, zeigt ein Blick auf die wundervollen, runden, sicheren Gestalten Schluck und Jau. Nur auf den Voraussetzungen solcher Anschauungen konnten Dinge erwachsen, wie das Gespräch der Feldarbeiter in der ersten Hälfte des 3. Aktes der „Rose Berndt", ein Kabinettstück der Menschendarstellungskunst.

Die kulturellen Strömungen jener Zeit waren durch den Dichter hindurchgegangen und hatten dort wie überall eine Menge Ablagerungen zurückgelassen: naturwissenschaftliche Anschauungen und Lehren, Vererbungsideen, Abhängigkeitsgefühle, einen Hang zur nüchternen Abstraktion und dem Ausdrucke überlegener Klarheit. So schwer lasteten aber diese Erkenntnisse nicht auf ihm, daß sie Resignation und den üblichen Pessimismus aufkommen ließen. Angeboren waren ihm eine Wärme und ein Idealismus, der diesen Dingen die Wage hielt. Bedenkliche Schwankungen kamen immerhin vor, aber doch auch so, daß gelegentlich ein gläubiger Optimismus den starken Ausschlag gab. Nie ist Hauptmann ein konsequenter Naturalist gewesen, davon geben gerade seine ersten Werke deutlich kunde; gerade in ihnen erkennen wir diesen natürlichen Zwiespalt, der immer weiter klaffen sollte. Angeborene Güte und Liebe, ein höchst empfindsames Ethos bestimmten die Richtung seiner Interessen. Wenn er schließlich das Ewig-Menschliche da sucht und findet, wo es am lautesten schreit nach Lösung und Befreiung, wenn sein Mitleid in den tiefsten Schichten der Menschheit eine ganz besondere Tragik findet, so sieht man genau, wie das angeborene Gefühl es ist, das mit der naturgewachsenen Richtung jener besonderen Zeit übereinstimmt. Hier wird Persönlichkeitsstil und Zeitstil von selber natureins, und der Begriff Mode fällt weg. In der Ausgestaltung der Menschen zeigt sich das vor allem. Hat es Zweck, die Vorhaltungen zurückzuweisen, daß wir in den Werken des Dichters vielfach dem Porträt begegnen? Diejenigen, die in Alfred Loth, in Kollege Crampton, in Michael Kramer und einigen Nebenfiguren nur die „abschreibende" Technik des Naturalismus sehen, wissen noch garnicht, daß die Vorlage hier nur die alleräußerlichste Anknüpfung bedeutet und die Physiognomie der Gestalten keineswegs allein lebendig gemacht hat. Gütig sind Hauptmanns Menschen, willensschwach, still, unverstanden und einsam, weich und innerlich leidend; Ungesunde und Kranke hat er besonders gern geschaffen um auszudrücken, woran ihm besonders lag; aber auch scharfe, eckige, schwere, einseitige, verrannte. Wie töricht, daraus einen Vorwurf zu erheben und sich hier wie bei der Verwerfung der Porträtgestalten an ganz äußerliche Dinge zu halten. Um dem Allen nur eins entgegenzuhalten, so gibt es sicher überhaupt in unserem deutschen Drama wenig Gestalten, die der gelähmten Frau Flamm in der Rose Berndt an innerer Schönheit und Höhe und Reife vergleichbar sind. Die künstlerischen Zwecke und Ziele des Dichters sind Gottseidank meist andere als die gewohnten und alltäglichen. In den Werken fallen beispielsweise die einzelnen Menschen in ihrer Bedeutung überhaupt fort. R. M. Meyer hat das einmal treffend in die Worte gekleidet: „Aus der Zusammensetzung aller soll die Natur sprechen, ihre Sprache verdichtet werden zu einem Schrei, jedes

Wort der Gestalten, jede Szene und jede Szenerie ist diesem Zwecke untergeordnet." Zeigt nicht der Hohn darauf, daß diese Menschen nur in geringem Grade „handeln", Beschränktheit und Mangel an gutem Willen? Das heißt alles: einen Dichter kritisieren nach einer gleichmacherischen, abstrakten Aesthetik und ist von Kunsterkenntnis und Gerechtigkeit himmelweit entfernt. Die Menschen Hauptmanns leben und haben Fleisch und Blut und dienen mehr, als man das im allgemeinen gewohnt ist, des Dichters höheren Zwecken.

Die Dichtungen Hauptmanns sind so untheatralisch wie möglich, ja man kann auch sagen, daß ihm das Dramatische im engsten Sinne nicht liegt. Ich übergehe vorläufig ganz die Frage, ob und inwieweit das der Kunst schadet. Es liegt offenbar in ihm eine Unlust, aufzufallen, hervorzutreten, sich irgendwie zu gebärden. Er vermeidet alle Absichtlichkeit. Wie vorsichtig bringt er z. B. die Vorgeschichte seiner Handlungen an! Unvermerkt, allmählich bringt er sie uns bei, sodaß wir eigentlich erst dann alles wissen, wenn es absolut nötig ist. Kaum einmal erklärt er sich direkt, sondern alles vermittels der Charakteristik, des Dialogs, der Handlung. Seine für Menschen und Vorgänge in gleich konsequenter Weise angewandte Technik ist mit künstlerischer Entsagungskraft und hoher Energie erworben. Der Künstler schafft nicht für das Verständnis und den seichten Genuß von Markt und Straße, ebensowenig wie für das gelegentliche Nippen oder buchwütige Lesen. Hauptmann liebt nicht wirksame Aktschlüsse, erregende Effekte; er läßt die Frage lieber offen, als sie zu einer Pointe zuzuspitzen. Seine Dramen sind ohne auffallenden, weithin sichtbaren Mittelpunkt. Er gibt uns keinen Kommentar, keinen billigen Hinweis. Es ist das sowohl etwas menschlich Schüchternes wie etwas künstlerisch Vornehmes. Es liegt nahe, in diesem Zusammenhange an Hebbel zu erinnern, der einmal im Gefühle eigener Mühseligkeiten und in dem Bewußtsein, der Bühne und dem Theater Zugeständnisse machen zu müssen, sagte, deutsch und dramatisch seien eigentlich Gegensätze.

Es kommt nicht darauf an, ob Hauptmann Dramen nach irgendwelchem herkömmlichen Gesetze geschrieben hat, sondern allein darauf, ob er Kunstwerke von Eigenart und Tiefe geschaffen hat. Man hört so viel den Vorschlag, Hauptmann hätte statt Dramen lieber Novellen über seine Stoffe schreiben sollen. Dieser Vorschlag ist vom Schreibtische und Tintenfasse aus gemacht, denn gesetzt wirklich den Fall, der Dichter käme ihm nach, so bleibt doch sehr die Frage, ob auf diese Weise auch nur ähnlich dichterische Gebilde entstanden wären. Es ist aber interessant, einmal die eigenen Aussprüche des Dichters in dieser Hinsicht zu vernehmen. Er nennt seine Dichtungen ja auch hie und da einmal mit den gängigen Namen Drama, Schauspiel, Komödie, Lustspiel, Tragikomödie, aber es begegnen — abgesehen von den Fällen, in denen er Ansprüche und Absichten geltend macht, welche Bestimmungen und Einschränkungen bedeuten — auch Titel, die es vermeiden, auf den Zusammenhang mit jenen Gattungen überhaupt hinzuweisen. So heißt gleich sein zweites Drama eine Familienkatastrophe. Hauptmann hat Titelzusätze wie: Traumdichtung, Scherzspiel, Legendenspiel, deutsche Sage, Szenen und Glashüttenmärchen. Im Vorwort zu der Gesamtausgabe sagt er Worte, die der genauesten Beachtung bedürfen: „Allem Denken liegt Anschauung zugrunde. Auch ist das Denken ein Ringen: also dramatisch . . . . Demnach halte ich das Drama für den

Ausdruck ursprünglicher Denktätigkeit, auf hoher Entwicklungsstufe, freilich ohne daß jene Entscheidungen getroffen werden, auf die es dem Philosophen ankommt. Aus dieser Anschauungsart ergeben sich Reihen von Folgerungen, die das Gebiet des Dramas über das der herrschenden Dramaturgien nach allen Seiten hin unendlich erweitern, so daß nichts, was sich dem äußeren oder inneren Sinn darbietet, von dieser Denkform, die zur Kunstform geworden ist, ausgeschlossen werden kann."

Die Frage, ob sich Gerhart Hauptmann entwickelt hat, bedarf gar keiner Beantwortung mehr; allein das Wie der Entwickelung gilt es zu beleuchten, und dabei kann eine Arbeit R. M. Meyers im Januarheft 1908 von Nord und Süd in einigen Punkten ergänzt und erweitert werden. Der schon anfangs bemerkte Zug des Dichters, Gestalt und Form zu gewinnen aus der Tiefe der Dinge, tritt immer mehr hervor. So löst er sich notwendig immer mehr von dem, was man in seinem ersten Schaffen an Mode und Zeitstil, an Naturalismus, an Theatralik entdecken kann. Er befreit sich immer entschiedener aus den Klammern des Milieu und wendet sich dem Reiche der Phantasie, der Heiterkeit, des Spiels zu; er strebt immer mehr dem rein Dichterischen zu, wobei allerdings sich bemerken läßt, daß ein Hauch aus jenen Tiefen an seinen Schwingen klebt. Hauptmann folgt in dieser Entwicklungslinie dem vorn aufgezeigten, uranfänglichen Triebe. Er braucht nicht zu brechen mit seiner Vergangenheit; alles ist ein sicherer und bestimmter Uebergang. Wäre er jemals konsequenter Naturalist gewesen, dann hätte er diesen Weg nur gefunden nach völliger Veränderung seiner Natur von Grund auf. Von Anfang an hat er nie Abklatsch und Wirklichkeit geboten, sondern einen Extrakt aus den Begebenheiten und Zeiten, eine energische Zusammenziehung. Peinliche Sorgfalt und gewissenhafte Verknüpfung hat er vom Naturalismus gelernt, und das vergißt er auch im Spiel der Phantasie und Treiben der Laune nicht. Zufälle scheiden sich deshalb in seinem Kunstwerk von selber aus und sind, mit Ausnahme der Ankunft des alten Dr. Scholz im Friedensfest „zur rechten Zeit", auch nicht weiter nachweisbar. Das Aufzeigen der ursächlichen Zusammenhänge, die Motivierung kommt am vollsten der Menschenzeichnung zu gute, und die psychologisch sichere Charakterisierung ist das Erbteil des Naturalismus, das dem Dichter am Fruchtbarsten geworden ist. Jede Regung und Bewegung des Menschen bleibt fest fundiert, und diese Sicherheit, die zu erwerben natürlich manche Mühe und Kraft kostete, gestattete dem Dichter, auch großzügiger und kühner in der Anlage der Menschen, größer in der Darstellung seiner Charakterprobleme zu werden. Seit dem Fuhrmann Henschel wagt er sich langsam und zögernd an Entwicklungen und Wandlungen, man denke an Michael Kramer, an den armen Heinrich und Kaiser Karl. Er gibt breitere Spiegelungen und Einwirkungen, so etwa im Schluck und Jau oder der Rose Berndt. Wie ist dort das Schwierigste sicher gefügt und reich bewegt! Was von den Menschen gilt, gilt ebenso von ihrer Sprache. Auch hier hat er vom Naturalismus außerordentlich viel gelernt. Wie früh schon steckte aber in der Prosa des Dichters Geist und Pathos und Poesie, wie bald treffen wir Verse an! Und vergleichen wir in Prosa und Vers die extremsten Stücke, so erhellt überall die Entwicklung zu Mannigfaltigkeit und quellendem Reichtum, etwa im Unterschiede der Versunkenen Glocke und Kaiser Karls Geisel. Bald

nahm er den Monolog wieder auf, den er infolge einer Holzschen Schrulle, infolge einer Verwechslung von Kunst und Leben, verbannt hatte; aber auch während der Verbannung hatte Hauptmann Abhilfe gewußt und ihn durch stummes Spiel und durch Verteilung auf den Dialog, also durch innere Lösung zu ersetzen versucht. Auf die Kraft der Charakterisierung durch den sprachlichen Ausdruck im Biberpelz und vor allem im Roten Hahn muß schließlich noch besonders hingewiesen werden. Hier hat Hauptmann gezeigt, daß der Naturalismus notwendig und nützlich war, und gleichzeitig, wie souverän ein Künstler ihn benutzt.

Es ist erstaunlich, — und doch auch wieder in den Tiefen nur allzu verständlich, daß ein Dichter von solchen Qualitäten in der Presse und Wissenschaft so häufig als abgetan bezeichnet werden kann, daß er auf dem Theater an Aufführungszahlen stark heruntergegangen ist. Das große Publikum, die sensationslüsterne Menge muß er langweilen, das ist ebenso klar wie leichtverschmerzlich. Aber den wenigen Edlen müßte er auf der Bühne lebendig bleiben und immer wieder vorgeführt werden. Allerdings ist das völlig unmöglich und ungenießbar, wenn man Hauptmann nach Schema F. als Naturalisten herunterspielt, weil es vor fast zwanzig Jahren einmal so schien, als sei er ein Naturalist. Er ist auch nicht etwa zu spielen wie Ibsen, der Verstandesromantiker. Bedarf es eines zwingenderen Beweises für die Reformbedürftigkeit unseres Theaters, das den Ehrgeiz hat, Pflegestätte der Dichtung und dramatischen Kunst zu sein, als daß der größte der lebenden Bühnendichter auf der Bühne nicht lebendig wirkt?



Soziale Dramen

Von Hanns Faerber

„. . . . nur muß man für das Verkehrte einen Sinn haben: Das ist es! Hat man den und leidet man so bewußt unter den verkehrten Verhältnissen, dann wird man mit Notwendigkeit zu dem, was ich bin." So läßt Hauptmann seinen Helden in „Vor Sonnenaufgang" seine sozialen Anschauungen erklären. Es mag an sich gleichgültig und für die Bewertung eines Kunstwerkes völlig belanglos sein, welchen äußeren Umständen wir seine Entstehung verdanken, einer Besprechung der sozialen Dramen Hauptmanns möchte ich einen Hinweis auf die Gefühle, die Stimmungen, aus denen heraus sie geworden sind, unbedingt voranschicken. Wäre es auch nur zum Verständnis des, so oft geleugneten, starken ethischen Momentes, das in ihnen liegt!

Hauptmanns feiner Natur war der Sinn für das Verkehrte eigen; der Naturalismus lenkte ihn zu schärfster Beobachtung dieser Verkehrtheiten. Ein tiefes Mitleid mit der Lage seiner Mitmenschen erfüllte ihn, sogar ein starker, innerer Drang, diesen Leuten auf seine Art zu helfen. Aus den außerordentlich fein gezeichneten Einzelheiten, aus der überall unübertrefflich gut nachgeahmten Sprach- und Ausdrucksweise der niederen Schichten fühlen wir das liebevolle, tiefe Versenken in seinen Stoff heraus, das ihm den Mut gab, vor die Welt zu treten, die Lumpen, die die Blößen der Leidenden deckten, hinwegzunehmen und mit einer stummen Gebärde der Menschheit das Elend in unverhüllter Größe zu zeigen. Aber, dabei bleibt er auch stehen. Er zeichnet immer nur die kümmerliche Lage, in der sich die gedrückten Menschen befinden: selten bringt er Vorschläge zur Besserung.



Am ehesten noch in seinem Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang". Hier zeichnet er einen Retter aus der sozialen Not in Alfred Loth. Ein seltsamer Menschheitsbeglücker, der den phantastischsten Utopien nachjagt, der irgendwo in weiter Ferne einen Idealstaat schimmern sieht, dem er nun zustrebt. Sein Leben ist nach einem großen Programm eingerichtet, das er auf die ganze Menschheit übertragen möchte. Diesen Edelmenschen gegenüber steht die Familie Krause. Der Großvater hat noch im blauen Kittel sein Korn zum Markte geführt, dann hat man die Kohlen in den Feldern entdeckt, und die Nachkommen sind steinreich geworden. Mit ihrer natürlichen Roheit paart sich ein Parvenütum schlimmster Art, die mangelnde Bildung suchen sie durch protzenhafte Verschwendung zu verdecken. Dazu kommt eine Häufung der schlimmsten Laster. Nur eine sympathische Gestalt wird gezeichnet: Helene, die jüngere Tochter des reichen Bauern. Sie hat eine gute Erziehung genossen, ist dem Sumpfe entronnen und sieht sich nun langsam wieder untergehen. Der Vater, der Typ des alten Alkoholikers, stellt ihr im viehischem Rausche nach, der Schwager sucht sie zu verführen, die Schwester ist dem Alkohol verfallen und die ehebrecherische Stiefmutter will sie mit ihrem Buhler, einem blöden Rohling, verheiraten. Natürlich erblickt sie in Loth ihren Erlöser. Beide gestehen sich ihre Liebe und verbringen einige Stunden in süßem Getändel. Da erfährt Loth, daß die Familie seiner Braut durch den Alkohol verseucht ist, und, ohne auf eine Bestätigung der Vermutung, daß auch Helene davon infiziert sein könnte, zu warten, entsinnt er sich, daß ein Punkt seines Programms bedroht sei und läuft davon. Helene gibt sich den Tod, ihre Schwester bringt ein totes Kind zur Welt und durch die Morgendämmerung hört man die gröhlende Stimme des wieder betrunkenen Bauern.

Ein niederdrückend unerfreulicher Schluß! Düster und trostlos wie das ganze Milieu, in dem das Stück spielt. Das hat der Dichter wohl selbst gefühlt, als er dem Drama schließlich den Titel „Vor Sonnenaufgang" gab, der wenigstens einen versöhnlichen Ausblick auf die Zukunft gestattet.

Ursprünglich sollte das Stück „Der Säemann" heißen. Es war also wohl beabsichtigt gewesen, um Loth und seine Tendenzen herum ein Drama zu schreiben, während es in der Form, wie es jetzt vor uns liegt, mehr eine bittere Schilderung der furchtbaren sozialen Zustände in den reichgewordenen Bauernfamilien Schlesiens ist. Unter dieser Zwiespältigkeit leidet das Stück. Es fällt tatsächlich in zwei nebeneinanderlaufende Handlungen auseinander, und es ist dem jungen Dichter nicht immer gelungen, nur eine Einheit zu geben. Aber das ist gerade das Interessanteste an diesem merkwürdigen Drama! Der Dichter hat sich einen Stoff gewählt und beginnt mit der Ausführung. Bei jedem Schritt, den er vorwärtstut, fühlt er instinktiv, daß die Aufgabe in seiner Natur gar nicht liegt und fast unwillkürlich treibt ihn ein Gefühl dazu, das Milieu immer breiter und breiter auszumalen.

Und solche Stellen atmen schon etwas von dem Geiste des bedeutenden Dichters. So unreif auch dies Erstlingsdrama sein mag, so sehr der Held verzeichnet und psychologisch unmöglich sein mag, eine starke Talentprobe ist das Drama „Vor Sonnenaufgang" sicherlich.

Den Hintergrund, vor dem sich das ganze düstere Drama abspielt, bieten die Schlote der Zechen und die Trupps der Bergleute, die ununterbrochen vorüberziehen, mit bleichen Gesichtern und hohlen Wangen. Das unterdrückte, notleidende Volk! Die leidende Menschheit, vertreten durch eine besonders hart gedrückte Klasse!

Den hier angeschlagenen Ton hat Hauptmann einige Jahre später wieder aufgegriffen. Sein „Schauspiel aus den vierziger Jahren" „Die Weber" bringt mit einer bis dahin unerhörten Kühnheit ein Bild der denkbar traurigsten sozialen Zustände auf die Bühne. Um einen Hungerlohn schinden und plagen sich die armen Weber des Eulengebirges Tag und Nacht. Sie sind ganz in den Händen einiger Fabrikanten, die die Löhne nach Belieben drücken können. Die Weber arbeiten, solange sie eben können, um wenigstens ihr kümmerliches Leben zu fristen. In stummer, ingrimmiger Verzweiflung schleppen sie ihr Dasein dahin, abgezehrt, hungrig, verachtet und verspottet, bis einige unruhige Köpfe sie aus ihrem stumpfsinnigen Dahinbrüten aufwecken. Schlagworte, die ihnen ein Evangelium scheinen, erleuchten blitzartig ihr dumpfes Dasein und rütteln sie gewaltig auf. Ein wilder Taumel faßt sie und von einem dunklen Drang nach Rache und einem menschen-

würdigeren Dasein gehetzt, brechen sie los. Die Paläste der Fabrikanten werden gestürmt und in einem wilden Siegesrausch wird alles, was in die Hände der toll gewordenen Menge fällt, zertrümmert. Nichts kann die entfesselte rasende Menge mehr aufhalten, ungehört verhallen die Warnungen der Besonnenen, und das Militär, das die Ruhe herstellen soll, wird in einem wilden Ansturm zurückgeworfen.

Diese Weberrevolte bot unserem Dichter den Vorwurf zu einem der gewaltigsten und hinreißendsten Dramen, die die neuere Literatur hervorgebracht hat. Er will uns nichts geben als die Bewegung, als das Drama einer ganzen Kaste. Das ist ihm in großartiger Weise gelungen. Von den Personen, die, scheinbar plan- und zwecklos bald auftauchen, bald verschwinden, vermag es keine, unser Interesse auf sich allein zu lenken. Ohne Ausnahme sind sie nur dazu da, der Idee zu dienen. Es mag einer schulmeisternden Kritik ein Leichtes sein, dem Stück eine Zersplitterung in eine Unzahl von Episoden vorzuwerfen. Gewiß, es ist in dem Drama keine Szene, die nicht episodenhaft wäre, aber diese Episoden sind so meisterhaft aneinandergereiht und zusammengefaßt, sie dienen alle so sehr dem einen, großen Zwecke daß sie am Ende ein in sich vollkommen geschlossenes, in großzügigster Einheit durchgeführtes Kunstwerk gebildet haben.

Eine Unzahl von Personen steht dem Dichter zur Verfügung. Wo es die Situation erheischt, wo ihm irgend etwas eine noch schärfere Beleuchtung zu erfordern scheint, wo ein Kontrast herausgearbeitet werden soll, erscheint eine Person, die, sobald ihr Zweck erfüllt ist, ebenso schnell verschwindet, wie sie aufgetaucht ist. Nie ist eine der Personen um ihrer selbst willen da. Es ist so ganz und gar gleichgültig, ob der alte Baumert, oder der alte Hilse oder Ansorge arbeitet und hungert und jammert, ob Jäger oder Bäcker oder sonst ein paar Hitzköpfe das Weberlied singen; die Persönlichkeit dieser Leute interessiert uns gerade so wenig, wie der Name des „Reisenden" oder die Zukunft des Kandidaten Weinhold. Da wo sie auftauchen, interessieren sie uns durch ihre Stellung zu der ganzen Bewegung, als Typen. Wenn Baumert der Deklamation des Weberliedes in stummer Verzweiflung und wildestem Zorn lauscht, dann fühlen wir über ihn hinweg die Lieder der ganzen Kaste. Aus dem Ausbruch der Louise Hilse heraus hören wir den Jammer der Mütter, die Jahrzehnte hindurch hilflos und gepeinigt am Lager ihrer Kleinen weinten, in seiner ganzen, erschütternden Größe.

So meisterhaft es dem Dichter geglückt ist, jede Figur, jede Episode nur als einen Unterton zu nehmen, der auf das große Kunstwerk abgestimmt ist, so sehr hat er jeder Figur echtes Leben verliehen, so wundervoll hat er jede Episode der Natur abgelauscht. So klein die Rolle sein mag, die der oder jener in dem Drama spielt, er ist mit wenigen Strichen charakterisiert und hat Fleisch und Blut gewonnen. Einzelne der Figuren gehören zu dem Besten, was wir in unserer Literatur an scharfumrissenen Charakteren haben. So beispielsweise der alte Hilse, Luise Hilse und der Expedient Pfeifer.

Der Naturalismus feiert in den „Webern" Triumphe. Dieses Meisterwerk des Naturalismus läßt all seine Vorzüge in hellstem Lichte erscheinen; indessen — er führt auch zu manchem Unerfreulichem. Die außerordentlich ausführlichen szenischen Anmerkungen nützen dem Regisseur teilweise garnichts; dem Leser bieten sie wohl bisweilen eine angenehme Erläuterung, jedoch es liegt die Gefahr nahe, daß man den Eindruck gewinnt, nicht mehr ein Drama zu lesen, sondern eine außerordentlich dramatisch geschriebene Novelle.

Im „Biberpelz", einer lustigen Diebskomödie, klingt das soziale Element stark durch. Einmal in der ganzen Diebsgesellschaft, dann in der Person des Amtsvorstehers v. Wehrhahn, seiner Freunde und seiner Opfer. Das große Mitleid, das unser Dichter ehemals für die niederen Schichten hatte, ist hier einer überlegenen Ironisierung gewichen. Er zeichnet uns hier Leute, denen es nicht eben glänzend geht, die sich darum bemühen, ihre Lage möglichst zu verbessern und im übrigen das Leben mit einer schönen Gelassenheit ertragen. Den Druck, der auf sie von oben ausgeübt wird, erwidern sie durch List, und das Gesetz betrachten sie als eine zwar unangenehme, aber leicht zu umgehende Einrichtung. Sie stehlen und betrügen nach Kräften, denn der Amtsvorsteher Wehrhahn bekümmert sich nicht um solche Bagatellen. Er hat den Blick auf höhere Ziele gerichtet, er sieht sich

als Kämpfer für die Sicherheit des Staates an und läßt die Untersuchung eines unwesentlichen Diebstahls fallen, wenn er einem Sozialisten auf die Spur kommt. Dieser Wehrhahn, den man, unbegreiflicherweise, bisweilen als eine Karrikatur aufgefaßt hat, ist vielleicht der beste Charakter, den Hauptmann je gezeichnet hat. Seine Borniertheit ist die Folge eines übergroßen Pflichteifers, und wenn er einmal behauptet, für die höchsten Güter der Nation zu streiten, so spricht er aus seiner innersten Ueberzeugung heraus. Ueber ihn lachen mag, wer Lust dazu verspürt, für mich gewinnt er in diesem Augenblicke beinahe etwas Tragisches.

„Der rote Hahn" ist eine Art Fortsetzung des „Biberpelzes". Nach einer Reihe von Jahren wandte sich Hauptmann noch einmal dem sozialen Drama zu. Ganz eigentümlich ist die Stellung, die er nun der sozialen Frage gegenüber einnimmt. „Der rote Hahn" als Stück interessiert uns in diesem Zusammenhange nicht. Nur, soweit das soziale Element, das gewitterdrohend über der ganzen Tragikomödie hängt, in Betracht kommt, sind einige Worte nötig. Die Angehörigen der niederen Klassen sind hier allesamt Lumpengesindel und machen gegeneinander nicht das geringste Hehl daraus. Im Kampf gegen die Obrigkeit halten sie alle heimlich zusammen. Wehrhahn ist noch der Alte geblieben, aber er ist in diesem Stück mit weniger Gefahr ausgesetzt, für eine Karrikatur gehalten zu werden, als Unlust gestaltet. Seine Liebe hat er dafür der Figur des Doktor Boxer zugewandt. im „Biberpelz". Hauptmann hat diesen Charakter hier mit ganz offensichtlicher Ein Weltbeglücker, der lange im Auslande geweilt hat und nun zur Heimat zurückkehrt, sieht er sich das Treiben eine Zeitlang an. Endlich schüttelt er resigniert den Kopf und reist wieder ab.

Auch der Dichter der „Weber" ist zurückgekehrt in das Land der Sagen und Märchen.

Seine sozialen Dramen werden bleiben als Kulturdokumente. In den „Webern" wird man vielleicht mehr sehen.



Die Familiendramen

Von W. Aron

Sein zweites Drama „Das Friedensfest" nannte Gerhart Hauptmann eine Familienkatastrophe. Damit ist ausgedrückt, daß es auf die Schilderung eines morschen, zur Katastrophe schon reifen Familienmilieus ankommt. Die Handlung muß also von diesem abhängig sein. Sie zielt zunächst auf die Versöhnung Wilhelms mit seiner Familie, biegt dann aber zu einem zweiten Ziele um. Bei der Versöhnung nämlich gewinnt Wilhelm die wahre Einsicht über seinen Vater und damit über die Größe seiner Schuld. Wie er schon anfangs gefühlt hat, daß seine Braut Ida nicht in diese Familie hineinpaßt, gerät er jetzt in Zweifel, ob er und Ida sich zu ihrem Glücke verbinden dürfen. Diese sich bis zum Wahnsinn steigernden Zweifel und Wilhelms Befreiung von ihnen durch Ida sind der zweite Teil des Werkes. Außer dem Milieu, das das Grundmotiv beider Teile bildet, verbindet sie noch die weltbeglückende, menschenverbessernde Gestalt der Frau Bucher. Sie hat Wilhelm in das Elternhaus zurückgebracht, und sie bestätigt seine Zweifel, da sie an ihrer Kraft, solche Naturen wie Wilhelm und seine Familie zu lenken, verzweifelt. Die feinste Verbindung, die jene Spaltung der Handlung fast unmerklich macht, liegt darin, daß die Versöhnung auch schon als eine Erlösung Wilhelms aufgefaßt ist, so daß er — ein kämpfender, an sich selbst leidender Charakter — sich zu beiden Zielen erst durchringen muß, wobei allerdings zur Erreichung des letzteren frei nach Goetheschen Anschauungen das „Strebend Sich Bemühen" ausreicht, Ida freilich auch eine zweite Iphigenie ist. Abgesehen von diesen klassischen Reminiscenzen ergibt sich als Grundidee, entgegen Roberts Forderung von der Unterwerfung des Menschen unter Milieu und Natur, der endliche Sieg über diese,

wenn man Wilhelms Worte betätigt: „Man muß an sich arbeiten, um anders zu werden.“

In dieser Handlung gibt es zwei störende Faktoren: „Es ist und bleibt Zufall, daß der Vater Scholz nach sechsjähriger Abwesenheit gerade an dem Tage, um zu sterben, nach Hause kommt, an dem Wilhelm zur Aussöhnung mit Mutter und Geschwistern dort eintrifft — und von diesem Zufall hängt das ganze Werk ab! Und ferner stört das Motiv, das Hauptmann wohl zur Rechtfertigung Wilhelms erfand, dieses Motiv einer Verleumdung und einer derartigen Verleumdung des Vaters gegen die Mutter: es ist zu weit hergeholt, dabei zu kraß, als daß das Empfinden mitgehen könnte.

In „Vor Sonnenaufgang“ bringt Loth erst den Konflikt in die krankende Familie hinein; im „Friedensfest“ geht er so völlig aus dieser selbst hervor, daß Frau Buchner zu entbehren wäre. Die Trinker- und Vererbungstheorien hatte Hauptmann im ersten Drama als einer, der lange in medizinischen Kreisen verkehrt hatte, nur als Lehren und Meinungen vorgetragen, allenfalls als Motive verwendet. Im „Friedensfest“ veranschaulicht er sie als Dichter in objektiver Darstellung, indem er auf ihnen seine Charaktere aufbaut. Es ist ihm vortrefflich gelungen, die Familienangehörigen als ganz eigene und dabei ähnliche Individuen zu zeichnen. Robert macht allerdings durch die Häufung solcher Eigenschaften und Motivierungen bisweilen den Eindruck des Konstruierten. Die anderen aber — und schließlich auch er — sind lebenswahre Gestalten, mit eigenen Charakteren, die ähnlich schon dadurch erscheinen, daß jeder in dem anderen die eigenen Fehler sieht, daß sie deshalb keine Achtung vor einander haben, sondern in fortwährendem Zank und Streit mit einander liegen. Aehnlich läßt sie ferner ihr eigenes Gefühl der Zusammengehörigkeit erscheinen. Auf diesem Gefühle Wilhelms beruht die ganze Handlung. Aber selbst Robert, der so wenig Familiensinn besitzt, erklärt in Wilhelm, wenn er ihm gegenübersteht, nur den Beleidiger seines, d. i. Roberts Vater, sehen zu können. Und Auguste beweist ihr Familiengefühl — ein feiner dichterischer Zug! — durch ihre Scham darüber, daß den fremden Buchners der Einblick in diese zerrütteten Verhältnisse freisteht, eine Scham, die sie nach ihrer Art durch das Bestreben zeigt, diese Verhältnisse als nicht schlimmer als in anderen Familien anzusprechen. Gerade dadurch, daß diese Charaktere alle eigene Individuen sind und doch so nah erscheinen, ist dieses Drama, das als „Katastrophe“ schon den Vorteil des raschen Tempos hat, so reich an dramatischen Situationen, besitzt so theatralische Wirkungen wie kein zweites Werk Hauptmanns.

Tragischer mutet uns Hauptmanns zweites Familiendrama „Einsame Menschen“ an, das wieder die ganze Handlung, nicht nur die Katastrophe vorführt. Vieles ist auch hierin noch jugendlich, wie z. B. das Dozieren über die Kunst und ihren Wert, das uns in „Vor Sonnenaufgang“ zurückversetzt. Dieses Mal ist es Anna Mahr, die in eine — an und für sich glückliche Familie — hineinkommt und die Konflikte entfacht. Auf die Schilderung des Familienmilieus kann es daher nicht ankommen, ja, wo dieses hervortritt wie im zweiten Akt, wirkt es nur störend und langweilig. Unter Ibsens Einfluß, — denn unstreitig ist dieses Dramas von allen Werken Hauptmanns am meisten von dem Norweger beeinflußt! — scheint überhaupt das Familienmilieu zur Gesellschaft erweitert. Als Gesellschaftsdrama, als Kampf gegen die Konvention mutet es an. Hinter den Eltern Vockerat glaubt man die ganze Menschheitsmajorität zu sehen, die „gut“ und „ungläubig“ für unvereinbar hält und die Kampfesworte Brauns: „Ich hasse alle Halbheit“, und die des Johannes: „Die zufriedenen Menschen, das sind die Drohnen im Bienenstock. Ein miserables Pack“ sind so rechte himmelstürmende, umwertende Gedanken. Aber wie weit sich auch Ibsens Einfluß noch in den Charakteren Käthes und Brauns zeigt, das Gesellschaftsdrama ist doch nur der Hintergrund; es gibt die treibenden Kräfte, gibt die Motivierungen ab, schürzt den Knoten und bildet die Katastrophe — und ist mit alledem nicht das Wichtige in diesem Werke, das doch eigenartiger, wertvoller ist als objektivierte Kulturgeschichte. Das Wichtige ist, daß alle diese Menschen nicht an der Konvention leiden, sondern — und damit schuf Hauptmann den Typus des modernen Menschen, und das verbindet seinen Wilhelm Scholz mit dem Kaiser Karl — sondern daß alle diese Menschen an sich selbst leiden, nach eigener Entwicklung — innerer! —

streben und ringen. „Ihr Herz, Herr Doktor, das ist Ihr Feind", sagt Anna Mahr zu Johannes und nach den Worten: „In mir, in uns ist etwas, was den geläuterten Beziehungen, die uns dämmern, feindlich ist, auf die Dauer auch überlegen," stellt sie die Forderung auf: „Wir müssen uns selber leichter tragen lernen." Im Grunde ist es Hauptmann nicht gelungen, diese beiden Dinge, den Kampf gegen die Konvention und das Leiden an sich selbst, im Drama zu vereinbaren, und daran mag es liegen, daß wirklich tragisch eigentlich nur die Gestalt der Käthe wirkt, die nur indirekt unter den gesellschaftlichen Forderungen, aber umsomehr und ehrlich an sich selbst leidet. So erscheint sie als Mittelpunkt, als Hauptperson des Dramas, — ob beabsichtigt oder nicht, bleibe dahingestellt! Sie allein wird durch ihre inneren Kämpfe so sympathisch, daß ihr eine Erlösung, wie sie Wilhelm zuteil wird, zu wünschen wäre; daß im Gegenteil das grausame Schicksal einsetzt, das erscheint uns als tragisch in diesem Werke.

„Michael Kramer", den Gerhart Hauptmann unter die Familiendramen aufnahm, liegt allerdings ein Konflikt in einer Familie zugrunde, ohne daß von einer Schilderung des Familienmilieus zu sprechen wäre. Auch nicht von raschen, dramatischen Bewegungen, kaum von einer Handlung. Ein wahrhaft großer Mensch leidet daran, daß er auf seinen Sohn nicht zum Guten einwirken kann. Seine Forderung an diesen, der ein Genie ist und ein feiger Charakter, heißt diesmal — und wir können sie mit Wilhelms und Anna Mahrs Forderung gut vereinen! —: „Sich über sich selbst reißen!" Das kann der unwahrhaftige Sohn nicht. Aber dieser Schmerz Michaels soll gehoben werden. Das kann nur der Tod, in den die Menschen den Sohn hetzen, der Tod, der alles an ihm verklärt, was an dem Lebenden abstieß; nun ist es Friede geworden zwischen Vater und Sohn. Und dafür muß der Tod gepriesen werden, gepriesen in einer tieftragischen Elegie über das Unsinnige des Lebens, dessen bester Besitz, Phantasie und der Glaube daran, Illusion ist, gepriesen in einer Hymne auf den Tod, wie sie in der Weltliteratur kaum ein zweites Mal vorhanden. Vom Naturalismus ist außer Hauptmanns so sehr von ihm beeinflußten Technik nur noch das Beste geblieben, das, was als einziges vom Dichter gefordert werden kann, die psychologische Wahrheit und Konsequenz in den Charakteren. Sonst ist das Werk eine reine Stimmungstragödie. Resignation liegt über dem Ganzen, und durch feine Mittel steht nicht nur diese Grundstimmung, sondern Michael Kramer selbst immer im Vordergrunde, obwohl er nur in zwei Akten auftritt. In dem ersten scheint er wie der Träger einer Katastrophe hinter allem zu stehen, im dritten — der dadurch zwei Zwecken dient, nämlich auch noch Arnold durch den Kontrast seiner Peiniger sympathischer werden zu lassen, die aber dadurch ein Largo im Tempo anschlägt, das für die Bühne geradezu hinderlich sein dürfte — in diesem dritten Akte wächst Michael durch Lachmanns und Michalinens Unterhaltung ins wahrhaft Edle. In der Tat, abgesehen von Frau Lachmann, die ganz episodenhaft bleibt und die man nur als eine neue Gestalt Hauptmanns nicht missen möchte, scheinen alle Gestalten nur für die Stimmung des Dramas und seines Helden zu existieren, vor allem Lachmann, der den Bankerott der Gegenwart im Vergleich zu seiner versprechenden Jugend so traurig betont, und Michaline mit dem Resignationswort: „Sich abfinden ist Menschenlos". Sie alle leben nur vom Lichte Michaels. Und um dieser Einheit willen, gab Hauptmann, von der eigenen Stimmung überwältigt, die dramatische Einheit preis. Es ist auffallend, daß der erste Akt ganz anderes verspricht, als dann gehalten wird. Er scheint auf einen scharfen Familienkonflikt abzuzielen, auf einen Streit der Eltern untereinander. Frau Kramer ist breit ausgeführt, das Verhältnis der einzelnen Familienmitglieder ebenso, ähnlich wie im „Friedensfest". Das alles konzentriert sich auf die Frage, warum denn Frau Kramer überhaupt hier eingeführt ist. Vielleicht hätte Hauptmann bei vielem Durcharbeiten statt dieser für das Stimmungsdrama nicht geeigneten, für eine rasche Handlung allerdings trefflichen Disposition eine andere, ohne die Person der Frau Kramer erdacht: allerdings würden wir dann kaum das Interesse an den einzelnen Personen nehmen, das wir jetzt haben. Andernfalls hätte er sie, um das Werk geschlossener zu gestalten, an der Leiche Arnolds noch auftreten lassen können. Daß er das nicht tat, dafür müssen wir ihm danken, denn sie hätte mit ihrem lauten Schmerz nur die Stimmung dieses Aktes zerrissen. Hier wählte Hauptmann das kleinere von zwei Uebeln, wobei er allerdings das



als Stimmungsdrama schon angreifbare Werk zünftigen Kritikern vollends preisgab. Es scheint ihm hier nach den Worten gegangen zu sein, die er seinem Michael Kramer sprechen läßt: „Das drängt sich zur Einheit überall, und über uns liegt doch der Fluch der Zerstreuung. Wir wollen uns nichts entgleiten lassen und alles entgleitet doch, wie es kommt." Wir aber wollen, tieferschüttert von dieser Stimmungstragödie der „begrabenen Lieblingswünsche", bei ihren Fehlern, gerade Hauptmanns anderen, besser gearbeiteten Dramen gegenüber, uns des Urteils erinnern, das Lachmann über das unvollendete Christusbild Michael Kramers fällt:

„Das große Mißlingen kann mehr bedeuten — am Allergrößten tritt es hervor — kann stärker ergreifen und höher hinaufführen — ins Ungeheure tiefer hinein — als je das beste Gelingen es vermag."



„Florian Geyer"

Arnold Zweig

Unter Gerhart Hauptmanns übrigen Werken steht dieses Drama einsam da. Es steht gleich einsam da in unserer heutigen Literatur. Der Dichter kam von sozialen Dramen: er hatte das Volk gesehen mit dem Ueberströmen von Mitleid und Gerechtigkeit, das die „Weber" geschaffen. Er sah diesmal schärfer zu, von höheren Bergen gleichsam und aus kälterer Luft. Und ferner kam er vom Naturalismus, dem Heutigen zugewandt, dem Leben im ganzen, mit einer Achtung vor diesem Leben, die jedes Ausscheiden, jedes Stilisieren zum Verbrechen machte — und wandte sich so zur Vergangenheit, mit dem Willen zum Gestalten, das ja ein Stilisieren ist, zum ‚Gestalten eines großen Menschen, einer Masse, einer Zeit, zum Gestalten des „Florian Geyer". Zugegeben, daß es nicht möglich war, ohne „Sozialismus" und Naturalismus, so muß man doch bitten, zu bemerken, daß beide hier überwunden, verarbeitet, zum Mittel geworden und somit erledigt sind. Man hat es mit einem Kunstwerke zu tun.

In der Mitte dieses Dramas steht „Florian Geyer", und Gerhart Hauptmann hat aus dem Ritter aus Franken einen Helden gemacht, wie er seit sehr langer Zeit nicht vor uns gestanden. Wenn „Held" ein Mensch genannt zu werden verdient, der von einer großen Idee so besessen ist, daß er sich selbst darüber ganz vergißt, der nur lebt, solange er diese Idee halten kann, und von dem Zauber ausgeht, sodaß er den Vielen diese Idee mitteilen kann, alle in das Leben seines Wollens hineinzuzwingen, sei es dafür (diejenigen, in denen selber Größe ist) oder dagegen (die Engen im Geiste); wenn einer ein Held ist, der große Dinge groß und unbedenklich faßt, der selber nie klein wird, der ein Feind des Armseligen und ein Freund von allem ist, das hinauf will, willens ihm hinaufzuhelfen so gut er es vermag, der Treue und Güte und Wohlwollen für die Seinen hat, Verachtung für unwürdige Gegner und einen heißen Haß und Tatendurst gegen seine Feinde; wenn einer ein Held ist, den keine Bande halten als die mit seiner „Sache", dem des Menschen liebste Dinge, Weib und Ruhm, Kind und Geld, und Ehre und gutes Gedenken nichts sind, aber das Ausharren bei seiner „Sache"

alles, dem „ein brennend Recht“ durchs Herz fließt und der auf sein Schwert gräbt: nulla crux, nulla corona — wenn je so einer ein Held ist, dann wollen wir den Florian Geyer von Giebelstadt auch einen Helden nennen.

Es ist natürlich, daß dieser Held ein Führer wird. Er, der Typ für die Sehnsucht vieler Kleinen ist, muß um sich diese Kleineren scharen, die gern vorwärts, aufwärts, möchten, aus dem Dumpfen ins Lichtere, die aber nicht den Anfang finden, den Impuls, und nicht den Weg wissen, die Mittel. Florian Geyer aber hat den Impuls, den Weg, die Mittel: so bringt er Leben, Bewegung in die Masse der Bauern, er ist ihre Feuersäule, die leuchtet, wärmt und führt. Jeder Führer aber ist von vornherein tragisch: wenn es ihm glückt, erreicht er etwas, von dem er unterdessen weiß, daß es nichts Letztes, Dauerndes ist; wenn es nicht glückt, so fällt die Masse von ihm oder geht über ihn hinweg. Das ist Florian Geyers Tragik: die Masse, die er antrieb und die er überschätzte, geht über ihn weg, zertritt ihn; und die Bewegung, welche er leitete, entreißt sich seinem Zügel und schleppt ihn mit. Denn sie ist Masse: will sagen unreif, unvernünftig, triebhaft, launisch, dem zugewandt, was ihr im Augenblick schmeichelt und was ebenso grob, dumm und viehisch ist, wie sie; das ist ihr Alltagszustand. Aber in ihren besten Stunden, in denen all das trüb Glimmende ihrer dumpfen Sehnsucht erwacht, da jubeln sie dem Florian Geyer zu, in den seltenen besten Stunden. Sonst heißt ihr Mann Jacob Kohl. Sie sind der Geyer schlimmste Feinde, die Jacob Kohl, denn sie meinen es redlich und denken, sie hätten dieselbe Richtung; und sie bekämpfen bringt Haß bei denen, die gehoben werden sollen . . Nein, man muß sie gewähren lassen und sehen, wie sie es zugrunde richten; weil sie müssen, wie die Masse nun; und vorangehen. Quand même. Es ist Florian Geyers größter Augenblick, in dem er sein „Wohlan, noch einmal“ spricht und gen Würzburg reitet, nachdem er eben gezeigt hat, daß er seine Gesellschaft ganz und gar durchschaut hat, und nach dem, was geschehen . . . Es ist der Schluß des dritten Aktes.

Man hat es nämlich mit einem vollendeten Drama zu tun. Freilich handelt es sich hier nicht darum, Knoten zu schürzen und zu lösen, sondern das Hereinbrechen eines notwendigen Unterganges über einen Helden und Führer zu gestalten. Und zugleich zu zeigen: je tiefer die Macht Geyers sinkt, desto höher erhebt er sich innerlich über sein Geschick, und als er am tiefsten verlassen ist, nach Tellermanns Tod, da geht er, um zu sterben und dadurch seiner Sache die Vollendung und Heiligung mit seinem Blute zu geben, erhaben über das Volk, das ihn verläßt, über die Freunde, die zurückbleiben, über sich, der groß geirrt, um groß zu sterben. Die Untergangslinie geht unaufhaltsam abwärts vom ersten Akte an, wo Geyer der Abgott des Lagers ist, aber die Linie des inneren Triumphes hebt sich ebenso regelmäßig bis zu seinem Tode, und in diesem Schluß des dritten Aktes schneiden sie sich: daß er nach Würzburg reitet, machtlos, ist der letzte Schritt zum Unterliegen, aber der entscheidende für die Ueberwindung seiner Person durch seine Sache. Man sehe zu, wie diese Doppelbewegung von dem Dichter gestaltet ist, wie er nach und nach entwickelt, abwägt, darstellt, wie er, ohne für seinen Helden Reklame zu machen, ihn in unsere Herzen einpflanzt. Und wie tut er das? Einmal stellt er den Gegner in seiner schlichten Mannheit vor uns hin, in Worten, die nie Phrasen, und in Taten, die nie Theater sind; er vermeidet fast ängstlich alle Operneffekte und stattet ihn mit jenen kleinen Zügen aus, die ihn uns sicherer näher bringen, als wenn er vor unseren Augen Weinsberg stürmte. Ich nenne nur

ein paar dieser Züge: wie er den Ring weggibt; wie er den Schäferhans niederschlägt; wie er Marei bei den langen Haaren faßt; und so. Ferner aber gestaltet er mit eindringlichster Psychologie und feiner Abstufung die Wirkung dieses Mannes auf alle, die mit ihm in Berührung kommen: Besenmayer, Löffelholz; Marei, Tellermann; und Bubenleben, Kohl, Grumbach und Götz; und endlich Volk und Feinde. Und unter diesen wieder welche Verschiedenheiten, Färbungen und Schattierungen, welcher Wirrwarr von Motiven, Menschlichkeiten und Instinkten . . . Alle Leute bekommen ihren Wert für uns nach ihrer Stellung zu ihm, auch die Gegner; überall ist sein Name und Geist, auch wenn er nicht zugegen ist; er ist in Warheit die Achse dieser Tragödie. Sie ist ein Wunder von Verdichtung, Einheit und Geschlossenheit, das Werk eines großen Dichters und Dramatikers.

Das scheint mir das Wesentliche an diesem Drama: die Tragik des Führers, an dem Spezialfalle Florian Geyers bewiesen. Dieser Spezialfall ist der Konflikt zwischen dem Führer und der Masse, wie schon gesagt, und er hat von allen andern die reichste Fähigkeit zum Drama, weil er die meiste tragische Notwendigkeit enthält. Man bedenke, daß dieser Führer die Masse braucht, daß es auf sie ankommt, daß er ihr nichts befehlen, sie zu nichts zwingen kann; wenn aber etwas von der Masse abhängt, so kann es nicht glücken, weil sie nicht erkennen kann, was ihr gut tut, und weil sie zurückbleiben muß, je größer die Idee ist, der sie dienen soll. Florian Geyer ist also von vornherein zur Tragik verurteilt; seine „Schuld" ist seine Güte, sein Erbarmen, sein großes Herz. Neben diesem ungeheueren Schicksal wird das „wie" seiner engültigen Vernichtung, sein Tod, beinahe gleichgültig, und hier hat der Dichter wiederum etwas Großes getan: er läßt den Geyer einem dummen Zufall, einer Kleinigkeit anheimfallen, der Privatrache eines Landknechtes, den er einmal geohrfeigt hat, und findet damit wiederum eine Brücke mehr zum Leben, in dem es auch nicht so zugeht, daß der am schwersten Gekränkte dem Verurteilten den Kopf abhackt, sondern ein nebensächlicher Henker. Und doch liegt in diesem Zufall vielmehr ein Symbol versteckt: es ist sein Sinn nicht bloß, daß uns oft unsere Kleinigkeiten den Hals brechen, wo große Gefahren schon lange drohen, sondern der Haß aller niedrigen und tierischen Seelen gegen alle freien und großen schießt den Todesbolz in das Herz des Florian Geyer.

Die Masse hat einen aktiven Teil an diesem Drama, und ihr Wirken ist einmütig, obwohl unbewußt, obwohl sie in zwei Lager geteilt ist und obwohl diese beiden Teile gegeneinander wüten, die Bauern hier und die Herren dort. Das Einmütige ihres Tuns ist, daß sie das Große zwischen sich nicht dulden, dieses Große, das in Wahrheit zwischen ihnen leben muß, nicht mit ihnen leben kann. Auch das kommt in diesem Drama zum Ausdruck, wo alles Wort und Geste und Tatsache wird: Florian Geyer ist ein Adeliger und zum Bauern geworden, seine früheren Feinde, zu denen er kraft gesellschaftlichen Herkommens gehört, hassen ihn deshalb, und die Bauern, denen er Freiheit und leichteres Leben, denen er Mnschentum geben wollte, sehen scheel und mit Mißtrauen auf ihn; und selbst seine „Schwarzen" lassen sich von ihm fortlocken. Was hieran das Neue und Großartige ist: die handelnde Masse tritt selbst auf die Bühne. Seit Shakspere und dem vergessenen Grabbe ist das nicht mehr dagewesen. Vor uns steht sie da, wir hören sie reden, sehen sie handeln, verstehen sie von Grund auf, weil wir sie leben sehen in ihrer Dumpfheit, ihrer Trägheit und ihrem ratlosen Willen irgendwohin. In den „Webern" gab es nur e i n e Partei, sie war mit Sympathie gezeichnet: Hier gibt

es beide, Herren und Knechte, und beide mit gleicher Liebe, ohne gleiche Liebe gestaltet, die herrschende und die beherrschte Kanaille, in aller ihrer humorlosen Wahrheit vor uns gebracht, verurteilt, sechs Akte lang vor uns zu leben, jeder aus ihr als Einzelner ergriffen und dennoch alle zusammen nur Masse, Volk, Menschen. Und der Dichter steht über ihnen und wacht, daß sie im Vorspiel gerade so leben wie im letzten Akte, daß keiner sich verändere, keiner dem andern gleiche und keiner verloren gehe. Man zähle die Personen dieses neuartigen Werkes: es sind an einzelnen ungefähr achtzig.

Indem diese Masse vor uns weilt, erweckt sie ihre Zeit, diese aufdämmernde neue Zeit vor unseren verstehenden Sinnen. Denn das ist doch keine bloße historische Spielerei, an der wir ein antiquarisches Interesse fühlen; wir leben mit, weil wir dieses Drama im Grunde als zeitlos empfinden, weil dieser ganze Vorgang zwischen Masse und Genie sich genau so heute abspielen könnte, den Umständen entsprechend verändert. Bauern gegen Adel hieß es im angehenden sechszehnten Jahrhundert, Bürgertum gegen privilegierte Klassen im ausgehenden achtzehnten, Proletarier gegen Besitzende um das zwanzigste herum. Und trotzdem bleibt alles Zeitfarbe, fällt nie ins Unwahre, Luther lebt, Rothenburg ob der Tauber ist noch keine ästhetisch empfundene Ausnahme, die Schlacht bei Pavia war erst gestern, und aller Unflat, alle Roheit, alles Blut werden gleichmütig hingenommen. Und wenn das, was zum Ausdruck kommt, die Ahnung des Allgemeinen, des Heutigen erweckt, so wird jenes Zeitkolorit von dem „wie" dieses Ausdrucks hervorgebracht. Gerhart Hauptmann hat sich eine Sprache geschaffen, eine Prosa von solcher Derbheit und Lebendigkeit, von solcher Schlagkraft und Einfachheit, die so donnern und so hold sein kann, daß wir vor diesem Neuschaffen des Veralteten bewundernd stehen, daß wir begreifen, dieser Stoff mußte diese Sprache haben und nur mit ihr war diese einzigartige Vermischung von Naturalismus und Stilkunst möglich, die den „Florian Geyer" erst vollendet. Daß da ein paar Worte drinstehen, die für „jedermann" nicht gleich verständlich sind, ist so nebensächlich; auf jedermann kommt es so wenig an. Zu den Zügen, die die Zeit malen, gehört auch die untergeordnete Rolle, die die Frau in diesem Drama hat. Sie kann ein treues Wesen und Zeltkamerad sein (Grumbach will sie gern kaufen), sie kann eine beschränkte Mutter sein und aus Angst und Zufall einen Großen verraten: Gefährtin ist sie noch nicht. Die Bewegung geht ohne sie von statten, wird sie erst emportragen und zum Menschen machen.

So stellt sich das Drama „Florian Geyer" dar, das Drama des Helden, des Führers (des Genies), der an der Masse zerbricht. Ich gebe gern zu, daß es auf einer heutigen Bühne nicht möglich ist. Nur lege man den Grund nicht in das Drama, sondern in das Theater.



Gerhart Hauptmann

Fuhrmann Henschel und Rose Bernd

Von Mathilde Roethenbacher, München

Unter Gerhart Hauptmanns Bühnenstücken sind ein paar, welche sich nicht so recht in die Reihe der sozialen und Familiendramen eingliedern lassen, trotzdem es in der Gesamtausgabe seiner Werke so geschehen ist. Dahin gehören besonders „Rose Bernd", „Fuhrmann Henschel" und in gewissem Sinn auch die Komödie „College Crampton". Es ist schwer, eine absolut treffende Einheitsbezeichnung für diese Stücke zu finden. Am besten ist vielleicht „rein persönliche Dramen", um dem Milieu gegenüber die Bedeutung des persönlichen Momentes zu betonen. Denn in diesen Stücken sind es nicht Familienverhältnisse und soziale Zustände, welche die Konflikte herbeiführen und ihre Lösung beeinflussen: Das Treibende, das zur Katastrophe Drängende, liegt in der Natur und dem Charakter der Hauptpersonen beschlossen. Freilich kommt die Macht des Milieus auch hier zu scharfer Geltung, aber doch nicht als das Ursächliche und Letzbestimmende. Fuhrmann Henschel und Rose Bernd gehen an sich selber zugrunde. Nicht die Verhältnisse als solche sind so kompliziert, so unbedingt erdrückend: sie werden es für diese einzelnen Menschen durch das, was sie selber an innerlicher Lebensschwere hineinlegen.

Auch Crampton erliegt nicht eigentlich der Umgebung und den Verhältnissen, so wenig wie der Glücksumschlag seine moralische Rettung bedeutet. Er wird auch weiter bleiben, der es ist und der er bei aller äußeren Verkommenheit immer war: der innerlich vornehme Mensch mit dem Funken echten Künstlertums, der in maßlosem Stolz sich über die andern erhebend, dennoch schwach ist in sich selbst und eines liebenden Haltes bedarf, um grade und sicher durch das Leben zu gehen. Das eben ist das Feine und echt Künstlerische an dem Stück: es gibt weder eine Karikatur, noch auch die in Komik eingehüllte herkömmliche tendenziöse Geschichte des verkannten Genies, das an der Armseligkeit der Verhältnisse und der philiströsen Umgebung Schiffbruch leidet. Sondern es baut einfach in genialer Unbekümmertheit ein buntes Stück Leben auf, das, in Beziehung zu einem einzigen Menschen gesetzt, dessen Schicksal mit innerer Notwendigkeit aus seiner Wesensart ableitet. Und es stellt alles mit so unbedingter Ueberzeugungskraft hin, daß der Zuschauer durch alle düsteren und heiteren Stimmungen und Bilder voll innerer Anteilnahme mit fortgerissen wird.

Fuhrmann Henschel wird von Hauptmann als Schauspiel bezeichnet. Er hätte ruhig schreiben können: Tragödie, denn das Schicksal dieses Menschen ist von tiefer Tragik. Henschel ist wohl kein Held im gewöhnlichen aktiven Sinn, aber ein gewisse einfache menschliche Größe gibt ihm etwas Ragendes, Höhenhaftes, das seine Umgebung auch instinktiv herausfühlt: „Dazumal hast du doch dagestanden", sagt sein Schwager einmal, „de Leute kamen von weit und breit und holten bei Henschel Wilhelm Rat. Und was der sagte, das war wie a Gesetze. Das stand. Wie Amen in der Kirche war das." Henschels Natur, grade, ohne Mißtrauen und voll einfacher Güte, kommt im ersten Akt zu schönster Anschaulichkeit. Jeder kleine Zug ist da bezeichnend und bei aller Ungezwungenheit und Selbstverständlichkeit aufs feinste berechnet, sein Wesen immer klarer und deutlicher vor dem Zuschauer erstehen zu lassen. Auch diejenigen Seiten seines Wesens, die ihm zum Verhängnis werden, sind schon leise angedeutet: Diese Hilflosigkeit und Ratlosigkeit seelischen

Konflikten gegenüber, wie sie in seinem Verhalten zum Ausdruck kommt, als ihn seine kranke Frau mit ihrer mißtrauischen Eifersucht quält und schließlich das Versprechen von ihm fordert, nach ihrem Tode nicht die junge Magd zu heiraten. Und dann ein starker Zug zum Uebersinnlichen. Ein paar Pferde sind ihm nacheinander gefallen, die Frau krank: „'s is balde, als wärsch uf mich abgesehe!" Noch stärker prägt sich dies im zweiten Akt aus, in seinem Gang zum Kirchhof an dem Geburtstag seiner toten Frau und in seinem Warten auf ein Zeichen von ihr, das ihn schlüssig machen sollte. Bezeichnend dafür ist auch das Wort, als Siebenhaar seine „glückliche Hand" preist: „man soll es nicht berufen".

Diese Neigung zum Mystischen in Verbindung mit einer gewissen seelischen Schwerfälligkeit bei einem Manne, der so stark und sicher im realen Leben steht, hat nichts Konstruiertes: es ist vielmehr ein echt deutscher Zug, und in der starken Betonung dieser Wesensseiten gewinnt Fuhrmann Henschel etwas Typisches, das ihn aus der Gleichgültigkeit seiner bürgerlichen Existenz erhebt. Das Milieu tritt zurück, wir fühlen den Menschen, dessen Schicksal uns tief berührt, weil es im Grunde unser aller Schicksal ist. Das ist es, was dieses Drama so hoch erhebt und was ihm einen Ewigkeitswert verleiht.

Wie das Verhängnis heranschleicht, und wie es sich festkrallt, daß es nicht mehr abzuschütteln ist, das hat Hauptmann mit den allereinfachsten Linien in einer großzügigen Steigerung zu gestalten gewußt. Henschel heiratet die Magd, aber nicht nach einer innerlichen freien Ueberwindung des Konfliktes, in den er durch sein Versprechen geraten war, sondern nach einer Einschläferung seines Gewissens auf das Zureden eines Freundes hin und infolge einer Uebertölpelung durch das Mädchen selbst, welche meisterlich geschildert ist. Sein Gewissen mußte darum wieder aufwachen, auch ohne den äußeren Anlaß der Enttäuschung in der neuen Ehe. Hauptmann verband dieses Sichregen des Gewissens auf eine sehr feinsinnige und wirkungsvolle Weise mit Henschels Neigung zum Aberglauben. Der Tod seines Kindes erinnert ihn wieder an die Drohung seiner Frau, daß sie es nachholen wolle und bringt ihm zugleich auch ihre anderen Worte in quälende Erinnerung: „Betrügen laß ich mich nie und nimmer . . . ich seh durch die Wände, ich seh Euch doch!" Nun fühlt er sie, als die im Grabe keine Ruhe finden kann, er sieht sie, wo er geht, er spürt ihre Berührung zu körperlicher Qual, und die Verdächtigungen über ihn und Hanne, die im Mund der Leute gehen, faßt er als von ihr entstammend auf. Seine innerliche Hilflosigkeit wird immer größer. Alles verwirrt sich ihm, er unterscheidet nicht mehr eigenes Verschulden und Schicksalsunglück. Er fühlte sich vom Schicksal ja schon im ersten Akt verfolgt, und das dumpfe Gefühl davon, daß er die zweite Heirat nicht ganz aus freiem Willen geschlossen, läßt in ihm den Gedanken keimen, daß ihm da eine Schlinge gelegt worden sei, in die er sich verfangen habe. Das Gefühl der Selbsterniedrigung tötet in ihm alle Kraft des Widerstandes: „Erwürgen muß ich, das ist gewiß!" Und dem Siebenhaar, der das eine unglückselige Idee nennt, antwortet er: „Nee, nee, ich streit ja das gar nich amol! Schlecht bin ich geworn, bloß ich kann nischt dafür. Ich bin ebens halt aso 'neingetapert. Meinswegen kann ich auch Schuld sein. Wer weeß's? Ich hätte ja besser kenn'n Obacht geben. Der Teifel ist eben gewitzter wie ich. Ich bin halt bloß immer grad aus gegangen." Diese Worte haben in ihrer Einfachheit und Naivetät etwas Erschütterndes. Sie sind der Ausdruck tiefster Tragik: die



Tragik der einfachen menschlichen Größe, die an den Wirrnissen des Lebens zugrunde geht.

Auch Rose Bernds Schicksal ist innerlich ein ähnliches, trotz der Verschiedenheit alles äußeren Geschehens. Wie Henschel leidet auch sie an der Wirrnis des Lebens, und sie spricht von Schlingen, in die sie getreten, bis sie nicht mehr zur Besinnung kam. Auch ihr verwickelt sich Schuld und Schicksal zu einem unentwirrbaren Gebilde, und sie geht wie Henschel zugrunde, weil ein Seelisches — die Scham über das, was Streckmann ihr getan — ihr die Kraft nahm, den in stolzem Büßermut begonnenen Kampf mit dem Leben weiterzuführen: „Streckmann? Der hat mei Kind derwergt! — —'s sullde ni laba! Ich wullte 's ni! 's sullde ni meine Martern derleida!"

„Rose Bernd" gehört zu den bedeutendsten Schöpfungen Gerhart Hauptmanns. Im Kleinen wie im Großen verrät sich hier eine ganz außerordentliche Gestaltungskraft. Das Drama ist reich an wundervollen Einzelheiten in Stimmung und Charakterisierung, von denen jede für sich völlig gefangen nimmt, und doch ist es als Ganzes von einer strengen Geschlossenheit und wirkt mit einer Wucht, die beinahe überwältigt. Und die Wirkung ist um so größer, weil sie eine absolut unmittelbare ist: nirgends spürt man die Person des Dichters irgendwie tendenziös heraus, es ist das Leben, das überall durch sich selber spricht. Es ist vielleicht eine der reinsten künstlerischen Wirkungen, die ein Dichter bei diesem heiklen Vorwurf erzielen kann und die sich hier unwillkürlich gibt: Der Zuschauer kommt gar nicht in Versuchung, moralisch zu richten, weil er unmittelbar zu jenem tiefen Verstehen des Lebens geführt wird, welches das große Verzeihen in sich schließt — das große Verzeihen, aber auch den instinktiven Abscheu vor der nackten Gemeinheit, wie sie sich in Streckmann ausprägt.

Diese Weltanschauung des tout comprendre c'est tout pardonner hat in dem Stück übrigens auch eine ungemein lebensvolle Verkörperung durch die prachtvoll gezeichnete Gestalt der Frau Flamm gefunden, welche zu den besten gehört, die Hauptmann geschaffen, und die als ein glänzender Beweis für seine dichterische Potenz gelten kann und seine außerordentliche Fähigkeit, trotz oder vielleicht grade mit naturalistischer Technik tieferen Lebenssymbolen Ausdruck zu geben.

Es ist sehr bezeichnend, daß man von der Rose Bernd gesagt hat, sie hätte ja gar nicht bis zum Aeußersten getrieben zu werden brauchen, denn sie wäre ja doch auf jeden Fall freigesprochen worden. Noch oberflächlicher zu urteilen, ist kaum möglich. Aber die meisten und besonders diese rein persönlichen Dramen Hauptmanns leiden darunter, daß man sie zu wenig innerlich faßt. Es mag viel daran liegen, daß man zu Gerhart Hauptmann mit falschen Voraussetzungen kommt. Er gilt nun einmal als Naturalist, und wenn man in seinen Werken eine feinsinnige Milieuschilderung um eine mehr oder weniger schicksalsschwere Handlung geflochten zu konstatieren vermocht hat, so gibt man sich damit zufrieden in dem Gefühl, den Dichter in seinem Eigensten verstanden zu haben. Ueber die sich mehr und mehr häufenden Unverständlichkeiten geht man mit einem hilflosen oder auch überlegenen Lächeln hinweg. Aber wenn man sich erst daran gewöhnt, des Dichters virtuose Außenschilderungen als Ausdruck innerer Lebenswahrheiten zu nehmen, ihnen mehr symbolischen Charakter zu geben, so wird man überrascht, wie leicht sich das Verständnis der sonst dunklen Stellen bietet. Und Gerhart Hauptmann

steht dann vor einem als ein echter Dichter in allem, als einer der über den Naturalismus hinausgewachsen ist und von ihm nur die äußerlichen Mittel hielt, um damit die tiefsten Lebens- und Menschheitsprobleme zu gestalten.



Die Märchendramen

Von Paul Diehl

Das starke lyrische Element in Hauptmanns Dichternatur, dem im rein naturalistischen Drama so wenig Raum zur Entfaltung gelassen war, kommt in seinen ersten Märchen- und bezw. Traumdichtungen voll zum Ausbruch. In „Hanneles Himmelfahrt" stellt sich indeß der Uebergang vom strengsten Naturalismus zur Traumdichtung als ein durchaus natürlicher dar, sowohl wenn wir das Werk selbst, als auch wenn wir den hinter dem Werke stehenden Dichter ins Auge fassen. Ja, ich möchte gerade diese Dichtung als den natürlichsten Ausfluß der Hauptmannschen Dichterseele betrachten. Das völlige Aufgehen in der Wirklichkeit, wie es das realistische Drama bedingt, kann niemals befreiend wirken, es erzeugt in uns stets Bedrückung, um wieviel mehr dann in dem gesteigerten Gefühlsleben des schaffenden Dichters. So wird die Hanneledichtung ein Symbol für ihren nach seelischer Befreiung ringenden Schöpfer. Gleich seinem Hannele rettet sich der Dichter aus der dumpfen, beklemmenden Atmosphäre der Wirklichkeit in die Welt der Phantasie.

Hannele, die Stieftochter des Maurermeisters Mattern, ist aus Furcht vor den Schlägen ihres grausamen Vaters ins Wasser gegangen. Der Waldarbeiter Seidel und Lehrer Gottwald haben sie gefunden und nun liegt sie totkrank und in hitzigen Fieberträumen im Armenhause des Ortes. Und das arme Kind, dem das Leben so herzlich wenig Gutes und Schönes zu bieten hatte, erfährt nun im Traume die Befriedigung seiner Sehnsucht nach Glück und Schönheit. Es erlebt im Traum seine eigne Rechtfertigung, es sieht seine Himmelfahrt und alle Personen, die es im Leben gekannt hat, müssen zu diesem seinem Triumphe beitragen. Die Frage, ob ein Kind je so träumen könne, wie es hier der Dichter darstellt, entbehrt im Grunde jeder Berechtigung. Es kam nämlich nicht Aufgabe des Dichters — auch nicht des realistischen, sein, ein absolut getreues Abbild eines Kindertraumes zu geben, der Dichter muß vielmehr, da ein Traum erst beim Erwachen uns zum Bewußtsein kommt, denselben als bereits zum Bewußtsein des Kindes gelangt darstellen. Er muß uns also den Eindruck wiedergeben, den das Kind beim Erwachen von seinem Traum haben würde. Hannele hat z. B. nach seinem Erwachen am Beginne des zweiten Teiles die Empfindung: die Engel haben „schön" gesungen, ohne daß es deshalb vielleicht zu einer bestimmten Vorstellung von dem Inhalt ihres Liedes gelangt ist. Dieses „schön" kann aber hinwiederum der Dichter nur dadurch ausdrücken, daß er die Engel wirklich schöne Verse singen läßt. Der Dichter erzeugt also tatsächlich oft einen der Wirklichkeit mehr entsprechenden Gesamteindruck, wenn er über den Ideenkreis des Kindes scheinbar hinausgeht.

Auch in dieser Dichtung wieder zeigt sich Hauptmann als der Meister in der Milieuschilderung. Die kleinliche, niedrige Welt des Armenhauses tut sich vor uns auf in ihrer ganzen Erbarmungswürdigkeit. Diese zerlumpten zankenden Bettler, mit ihrem niedrigen Geiz, mit ihrer Habgier und ihren elsternhaften Diebsgelüsten veranschaulichen uns die ganze Atmosphäre, in der Hannele bisher gelebt hat und konzentrieren zugleich unser mitfühlendes Interesse auf die kleine Dulderin. Dreimal verfällt Hannele in Fieberträume und die Gestalten ihrer Traumphantasie erstehen vor unseren Augen. Realistisch fein ist der Uebergang von Traum und Wirklichkeit besonders das erste Mal motiviert. Während die Diakonissin sich auf einen Augenblick entfernt, um Wasser zu holen, verläßt Hannele unter dem Zwange der Traumgestalt des Mattern ihr Bett, um Feuer anzuschüren, die Schwester findet sie bei ihrer Rückkehr neben dem Herde am Boden liegend. Das zweite Traumbild entsteht, nachdem die Pflegerin das Licht verlöscht hat und neben dem Bette der Kranken eingeschlummert ist. Störend muß dagegen der Uebergang im zweiten Teile der Dichtung wirken, wo sich Schwester Martha gerade in dem Augenblicke entfernt, da Hannele aufs neue in fiebriger Erregung das Bett verlassen will und gerade jetzt der Wärterin am ehesten bedarf. Dadurch daß diese sich aus Ehrfurcht vor der Traumerscheinung Hanneles entfernt, wird der reale Boden verlassen, die Traumdichtung geht in eine Märchendichtung über, doch ohne daß eine zwingende Begründung dafür vorliegt.

Was aber gerade diese Dichtung zu einer der besten von Hauptmanns Schöpfungen stempelt, ist die wunderbar feine Traumpsychologie. Mit großer Kunst versteht es der Dichter durch den Traum Hanneles Kinderseele ganz vor uns zu enthüllen. Wir sehen ihre Angst vor dem brutalen Vater, ihre Liebe zur toten Mutter und zu ihrem Lehrer, dem einzigen, der ihr im Leben noch Gutes erwiesen hat, wir lernen ihre kindliche Eitelkeit kennen, aber auch ihr gekränktes, gramvolles Herz und ihre Sehnsucht nach dem Himmel, der für sie den Inbegriff alles Glückes darstellt. Alle Eindrücke, die sie im Leben empfangen hat, besonders durch die Schule im Religionsunterricht, aus Märchen und aus eigenen Erlebnissen verweben sich ihr psychologisch notwendig mit den Personen, die ihr am nächsten gestanden haben, zu einem einheitlichen Traumbild. So erscheint ihr der Todesengel aus dem Märchen im Traum wieder und verkündet ihr das nahe Ende. Die Bestattung Schneewittchens in einem gläsernen Sarge hat einst besonderen Eindruck auf sie gemacht, nun wird sie selbst in einen solchen Sarg gelegt. Sie fühlte sich im Leben immer als die bessere und bravere den anderen Schulkindern gegenüber, nun muß sie der Lehrer den anderen Kindern als Muster hinstellen. Sie weiß aus dem Religionsunterricht, daß die Sünden wider den heiligen Geist niemals verziehen werden, dieser Gedanke quält sie schon in ihren lichten Augenblicken, in der Vision sprechen die Armenhäusler das Verdammungsurteil über die Selbstmörderin. Doch ihre gute Bibelkenntnis bringt ihr wieder Rettung und so verteidigt sie der Lehrer Gottwald mit den Worten Christi: Lasset die Kleinen zu mir kommen. Und Christus selbst, der den rohen Mattern bestrafen muß, kann sie sich nur in der Gestalt des gütigen Lehrer vorstellen. Von Christus und seinen Engeln geleitet, tritt sie dann ihre Himmelfahrt an. Die letzte Szene zeigt uns wieder das Armenhaus, den Arzt und die Diakonissin am Krankenlager, auf dem das nun tote Hannele liegt. Der Dichter läßt das Hannele im Traume selbstverständlich nicht Dialekt sprechen, das würde die Innigkeit und Zartheit der Traumbilder nur störend beeinflussen. Schlesischen Dialekt sprechen dagegen die Insassen des Armenhauses und im Traume die derben, Hannele missliebigen Gestalten, also wieder die Armenhausleute und der Maurer Mattern. Wo sich die Sprache in poetischer Steigerung zum Verse erhebt, gibt der Dichter sein Bestes, so namentlich in dem Engelsgesang am Schlusse des ersten Teiles.

In der dramatischen Skizze „Elga" gibt uns Hauptmann abermals eine Traumdichtung. Auch hier wieder kommt es darauf an, uns den Eindruck zu vermitteln, den der erwachende Ritter von seinem Traumbilde hat. So finden wir in dieser Richtung zum ersten Mal das, was Hauptmann bisher vermied, einen theatralischen Effekt. Die grelle Wirkung eines schrecklichen Traumes kann nur durch einen solchen wiedergegeben werden. Ein Ritter kommt spät abends in einem alten Kloster an. Er ist in heiterster Laune, wird aber von einem Mönche,

dem ehemaligen Grafen Starschenski, davor gewarnt, dem trügerischen irdischen Glücke zu vertrauen. Im Traume erlebt nun der Ritter die ganze Geschichte des dem ehemaligen Grafen Starschenski, davor gewarnt, dem trügerischen irdischen hintergangen wird und wie er nach Entdeckung des Betruges sich furchtbar an der Betrügerin und ihrem Geliebten rächt. Wie aber kommt der Ritter dazu, im Traume das ganze Drama des Hauses Starschenski zu erleben? Den ersten Anstoß dazu gibt der Mönch, der den Namen Starschenski ausspricht. Von der Geschichte dieser Familie muß der Ritter mindestens soviel gekannt haben, als davon in die Oeffentlichkeit gedrungen ist, vielleicht auch mehr, da er in Beziehung ja wahrscheinlich in allzu naher Beziehung zu derselben steht, denn der Mönch erschrickt, als ihm der Ritter das Bild seiner Gattin zeigt. Alle ihm bekannten, äußeren Umstände in jener Geschichte verweben sich ihm nun im Traum zu einem einheitlichen logischen Ganzen. Hier steht also der Träumende nicht, wie im Hannele, im Mittelpunkt der Handlung, der Traum nähert sich dadurch mehr dem Charakter einer Vision. Trotz ihrer skizzenhaften Behandlung sind die Charaktere des Traumbildes äußerst wirkungsvoll dargestellt. Die Handlung schreitet in anwachsender Steigerung vorwärts und erreicht am Schlusse ihre höchste Intensität, mit einem schrillen Mißton endend, wodurch zugleich wieder das Erwachen des Ritters motiviert ist.

Neben diese beiden Traumdichtungen reihen sich aus Hauptmanns bisherigem Schaffen zwei reine Märchendramen, die beide symbolischen Charakter tragen. Der Symbolismus indes, wie ihn uns „Die versunkene Glocke“ zeigt, ist sicherlich kein allzu tiefer. Jene anmutigen Märchengestalten, jene fleischgewordenen mittelalterlichen Brunnenfiguren und Spuckgestalten sind zu flüchtige und zu leichte Geschöpfe, als daß sie das schwere Gewand allzutiefer Symbolik ertragen könnten. Wohl mag das Drama aus trüber Stimmung heraus entstanden sein, veranlaßt durch den kurz vorherigen Mißerfolg des Florian Geyer, wohl ist die versunkene Glocke das Sinnbild für das große versunkene Drama, die Gestalt des Heinrich stellt sich aber doch mehr als eine Verklärung der eigenen Gefühle des Dichters dar, als daß in ihr eine aus tiefem Nachdenken geborene Symbolik verkörpert läge. So wäre vielleicht sinnig ein besser gewählter Ausdruck für den Gehalt dieser Dichtung als symbolisch. Heinrich ist der nach dem höchsten dringende Geist, der aber durch die Fesseln des Alltages am Fluge behindert wird.

Meister Heinrich hat eine Glocke gegossen, so wie ihm noch keine gelungen, aber beim Transport bricht der Wagen, die Glocke stürzt in den Bergsee und mit ihr verunglückt ihr Schöpfer. Rautendelein findet den Verschmachtenden. Durch ihren Zaubertrank wird er dem Leben erhalten. In Rautendeleins Reich, von Zwergen unterstützt, will er nun sein größtes und bestes Werk schaffen. Er trotzt der Welt unten im Tal, die ihm mahnend ihren Priester schickt, ja er überwindet siegreich den Ansturm der gegen ihn ziehenden Gemeinde. Aber als die Schemen seiner Kinder vor ihm erscheinen mit dem Tränenkrüglein der Mutter und ihm deren Tod verkünden, da wendet sich Heinrich in jäher Gemütsaufwallung von Rautendelein, und diese muß wieder hinab zu den unterirdischen Geistern, in das Reich des Nickelmann. Aber von neuer Liebessehnsucht erfaßt, kehrt Heinrich wieder zurück und stirbt in den Armen Rautendeleins.

Trotz aller Bemühungen des Dichters, seinen Helden als eine Kraftnatur hinzustellen, macht derselbe doch den Eindruck eines Schwächlings. Seine Kraft erscheint in der Dichtung ganz uneigen, ganz von Rautendelein gestützt. Er hält auch nicht mit der Konsequenz eines wahrhaften Helden an der einmal gewonnenen Ueberzeugung fest, selbst auf die Gefahr hin, daran zugrunde zu gehen. Nicht die Macht seiner Feinde führt im letzten Grunde seinen Untergang herbei, sondern seine eigene Schwäche. Unvergleichlich besser als die Gestalt des Heinrich sind dagegen dem Dichter die Gestalten aus dem Reiche des Märchens gelungen. Sie verleihen dieser Dichtung ihr eigenartiges Gepräge, ihren Reiz. Die Waldelfe Rautendelein ist mit entzückender Frische gezeichnet. Stellen, wie die Eingangsszene, in der Rautendelein die Biene verscheucht und sich mit ihrem Spiegelbild im Brunnen unterhält, wie die Szene, in der sie die erste Träne in ihrem Auge entdeckt, und die, wo sie Heinrich durch das Aufknacken einer Nuß von ihrer leiblichen Anwesenheit an seinem Krankenlager zu überzeugen sucht, gehören zu den anziehendsten der Dich-



tung. Nicht minder frisch gezeichnet sind die beiden, in einen gewissen Gegensatz zu einander gestellten Elementargeister, der drollig plumpe und gutmütige Nickelmann und der von faunischer Bosheit strotzende, immer bewegliche Waldschrat. Die alte Wittich spricht schlesischen Dialekt, damit soll ihre nähere Beziehung zu den Menschen angedeutet werden. Sie ist der Typ jener alten Frauen, die mit Kräutersammeln beschäftigt und einsam für sich lebend, einst beim Volk als Hexen verschrien waren. Und die Welt der Geister, mit der der Volksaberglaube jene Frauen umgab, läßt der Dichter nun einmal vor unseren Augen erstehen. Die alte Wittich bildet also in dieser Dichtung zwischen den Menschen und der Welt der Geister die innere notwendige Verbindung.

Die Sprache erscheint in dieser Dichtung nicht durchgängig gleichwertig; neben Versen von bestrickendem Zauber finden sich auch solche, die ohne innerliche Empfindung sehr ans Bombastische streifen.

Während in der versunkenen Glocke den Gestalten das Symbol nur wie ein leichter Schleier anhaftet, werden in dem Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt" die Personen der Dichtung zu Trägern einer starken, schwer verständlichen Symbolik. Der Uebergang von der scheinbar ganz naturalistischen Darstellung zur symbolischen geht jedoch nur ganz allmählich vor sich, so daß wir uns desselben kaum bewußt werden. Der erste Akt scheint noch ganz auf realem Boden zu spielen. Wir werden in eine tief im Gebirge liegende Waldschenke versetzt, in der wir einige Waldarbeiter beim Kartenspiel sehen, während sich der Glashüttendirektor mit dem Wirte unterhält. Der Italiener Tagliazoni wird vom Direktor alsdann bewogen, seine Tochter, die bereits zu Bett gegangen ist, zu rufen, damit sie ihn durch ihre Tanzkünste unterhalte. Schließlich aber widerruft der launische Direktor sein Verlangen, ja er wehrt sogar dem alten Glasbläser Huhn, als dieser wie sonst Pippa zum Tanz begehrt. Da tritt Michel Hellriegel, ein Handwerksbursche, in die Gaststube, und Pippa beginnt sich sogleich für denselben zu interessieren. Am Spielertisch aber ist inzwischen ein Streit ausgebrochen, der Italiener wurde beim Betruge ertappt, er sucht zu fliehen, wird aber von den nachstürmenden Arbeitern eingeholt und getötet. Während alles hinausstürzt, um dem Sterbenden zu Hilfe zu eilen, ergreift Huhn die Pippa und entflieht mit ihr. Der ganze Akt erscheint also durchaus realistisch, ohne das geringste Zeichen einer symbolischen Handlung. Ganz denselben realistischen Charakter trägt noch der erste Teil des zweiten Aktes. Wir gewahren die Hütte des alten Huhn; dieser ist heimgekehrt und hat Pippa mitgebracht, die vergeblich zu entrinnen sucht. Dann erscheint Michel Hellriegel und nun verblüfft uns der Dichter, er verblüfft uns durch die langen sonderbaren Reden, die er den Hellriegel sprechen läßt, während Huhn draußen vor der Hütte tobt und jeden Augenblick den Eindringling zu entdecken droht. Doch wir erinnern uns, was uns der erste Akt hat vergessen lassen, daß wir es mit einem Märchen zu tun haben. Der Anfang des dritten Aktes erscheint wieder ganz realistisch, aber bald nehmen die Gestalten einen allerdings dann unverkennbaren symbolischen Charakter an. Die Handlung gewinnt von jetzt ab nun mehr Sinn, wenn wir ihr symbolische Bedeutung beimessen. Der Direktor ist in die Hütte des alten Wann gekommen, der halb wie ein Zauberer, halb wie ein philosophisch abgeklärter Mensch erscheint, um sich durch diesen von seiner Liebe zu Pippa heilen zu lassen. Auf das Händeklatschen des Wann stürzt zum großen Erstaunen des Direktors Pippa herein und bittet um Hilfe für den draußen liegenden, halb erfrorenen Hellriegel. Wann rettet denselben und gibt ihm sein Gondelschiffchen in die Hand, das ihn in das Reich der Phantasie führen soll. Während aber Wann fort war, den Michel zu holen, hat sich der alte Huhn eingeschlichen und hinter dem Ofen versteckt. Wann muß den hemmenden Einfluß desselben verspüren, das Traumbild Hellriegels bricht plötzlich ab und so muß er den Aechzenden vor der Zeit wecken. Während nun Hellriegel und Pippa sich zur Ruhe begeben, tritt der alte Huhn aus seinem Versteck hervor, es entsteht ein Kampf zwischen ihm und Wann, in dem Wann Sieger bleibt. Der nächste Akt zeigt Huhn im Todeskampfe. Aber Huhn zerdrückt noch im Sterben das venetianische Trinkglas, das man ihm gereicht hat, die dem Glasofen entstiegene Seele Pippas, und so muß auch diese sterben. Hellriegel jedoch ist glücklich, er findet in der Illusion seine Vereinigung mit Pippa und das Stück endet damit, daß Wann den für alle Realität erblindeten Hellriegel von dannen führt.

Die sowohl von dem Direktor, als auch von Huhn und Hellriegel begehrte Pippa können wir als das Symbol der Sehnsucht des Menschen nach Vollendung und Schönheit deuten. Im Direktor erkennen wir den Genußmenschen, in dem diese Sehnsucht durch seine materialistische Gesinnung verdrängt wird. Huhn soll uns die rohe Naturkraft verkörpern, auch in dieser herrscht der unbewußte Drang nach Inhalt und Gestaltung. Hellriegel ist der nach Erkenntnis ringende Mensch, in dem jene Sehnsucht stärksten und klarsten Ausdruck gewinnt, er gelangt zur Vereinigung mit Pippa. Wann soll wohl den schaffenden Dichter darstellen, der mit seinem Gondelschiffchen, der dichterischen Phantasie, in der Seele des Anderen Illusionen zu Wirklichkeiten zu gestalten vermag.

Der Eindruck dieser Dichtung auf uns wird stets ein unbefriedigender bleiben. Auch der aufmerksame Leser vermag den verwickelten Knoten dieser Symbolik kaum je vollständig zu lösen. Besonders für das Verständnis erschwerend wirkt gerade der Umstand, daß uns die Gestalten anfangs als vollkommen der realen Welt angehörig hingestellt werden, daß dieselben aber später uns in ihren Handlungen nur dann noch begreiflich erscheinen, wenn wir in ihnen reine Symbole sehen. Wir werden so bei Beginn des Stückes in eine ganz ungeeignete Stimmung versetzt, die unsere Aufnahmsfähigkeit für das Folgende äußerst ungünstig beeinflußt. Dem ruhigen Leser wird sich in dieser Dichtung im Einzelnen manches Tiefe und Schöne erschließen, einen dauernden Platz auf der Bühne aber wird sich dieselbe niemals erobern können.



Die Legendendichtungen

Von Hans Heinz Borcherdt-München

Im „Armen Heinrich" wird uns die psychologische Entwicklung dargestellt, wie der Ritter Heinrich, von schwerer Krankheit befallen, sich in den Pessimismus immer tiefer vergräbt, bis ihn die Liebe, „die uns alle sucht", fand. Dieses Thema hat Hauptmann schon in seiner Vorlage, dem „Armen Heinrich" Hartmanns von Aue vorgefunden. Schon hier wird der Aussatz als Strafgericht Gottes aufgefaßt für Heinrichs weltlichen, von Gott abgezogenen Sinn. Was aber den alten Dichter in erster Linie interessierte, war die Lösung des Konflikts, die Heilung des armen Heinrich. Für den modernen Bearbeiter war dies nur das unverrückbare Ziel, auf das er lossteuern mußte. Ihn reizte es vor allem, durch eine Schilderung der Seelenqualen das Ergebnis psychologisch zu motivieren. Demgemäß ist den Leiden des Helden der größte Teil des Dramas gewidmet. Der alte Dichter legt das Hauptgewicht auf die äußerliche Krankheit. Für Hauptmann ist diese nur das Mittel, um den Sturz des Helden und die Hingabe Ottegebes zu motivieren, um die seelischen Qualen des Helden zu steigern. So erscheint auch der Umgebung des Ritters Heinrich dieses Leiden als ein seelisches. Unruhe und düstere Ahnungen erfüllen sein Herz. In der Waldeinsamkeit hofft er Ruhe für seine Seele zu finden. Nach Frieden sehnt er sich. Aber vergebens! Aechzend zieht der Wind durch die Herbstlandschaft und schüttelt das Laub von der schon halb entblätterten Ulme; so wird die Natur zum Spiegel seines Inneren. Er kommt zu der Erkenntnis, daß ein friedloses Herz rastlos Frieden suchen muß und ihn doch nicht finden wird. So vergräbt er sich noch immer tiefer in seinen Pessimismus. Dumpfe Resignation wechselt mit leidenschaftlichen Ausbrüchen, in denen er sein Schicksal beklagt und wieder die Gottheit eifert. Aus

dieser Stimmung heraus wünscht er nichts sehnsüchtiger, als zu sterben, und deshalb gräbt er sich sein Grab. So siecht er hin zwischen Leben und Sterben. Verzweifelnd sinkt er in der Kapelle nieder, sein Elend hat den Gipfelpunkt erreicht. Vernichtet bricht er zusammen, als er glaubt, Ottegebe sei tot. Die Tatsache, daß sie lebt, rafft ihn wieder auf. Jetzt ist er an dem Ende angelangt, wo er ihr Opfer annimmt, wo er durch sie gerettet sein *will*, nachdem er schon vorher Mitleid mit ihr gehabt hat. Durch ihre alles überwindende Liebe erlangt er jetzt eine bessere Meinung vom Menschengeschlecht, erlangt die sittliche Kraft, seinen Pessimismus zu überwinden.

Das ist der eine Punkt, wo der neue Dichter vom alten abweicht, worin die Stärke und Bedeutung des neuen Dramas liegt. Fast ebenso wichtig ist das andere Moment, in dem sich der Dichter von der alten Fabel frei macht. Ich meine den Charakter Ottegebes.

Die Ottegebe Hartmanns hat keine Zweifel niederzukämpfen. Sie fühlt sich als Himmelsbraut und erhält so die ethische Kraft, den Helden zu erlösen. Ganz anders die Ottegebe des neuen Dichters. Auch sie glaubt zur Braut des Himmels bestimmt zu sein; auch sie glaubt, frei von irdischer Liebe zu sein. Doch im entscheidenden Augenblicke versagen ihre Kräfte. Irdisches Verlangen ergreift sie, dem sie nicht widerstehen kann. So hat der Dichter auch Ottegebe zu einer Individualität gestaltet; ihr reines Wollen kämpft vergebens gegen die irdischen Triebe an. Dadurch gewinnt sie inneres Leben und Interesse, dadurch verliert sie aber auch die Fähigkeit den Ritter Heinrich zu erlösen. So entsteht eine Schwierigkeit in der Motivierung, die der Dichter nicht recht gelöst hat. Er empfand selbst diese Lücke und suchte sie dadurch zu beseitigen, daß er Heinrich nicht durch Ottegebes Hingabe, sondern durch den Heilwillen, der aus der Liebe zu ihr entspringt, von der Krankheit befreit werden läßt. Dadurch verschiebt sich jedoch die Fabel ganz beträchtlich, während doch der Dichter von der ursprünglichen Katastrophe aus rückwärts gehend, die Charakterentwicklung demgemäß eingerichtet hatte. Dieser Umstand erklärt sich eben daraus, daß den Dichter die Fabel an sich wenig interessiert hat; ihm war die Krankheit eben nur ein Symbol. Ihn interessierte hauptsächlich die psychologische Entwicklung seiner Hauptgestalten. Freilich läßt sich hierbei einwenden, daß der Dichter uns den Umschwung im Wesen der Ottegebe und den Augenblick der Heilung des armen Heinrich nicht vorgeführt hat, also den einzigen dramatischen Augenblick der Fabel. So bleibt das Drama stark im Erzählerischen stecken und muß bühnenunwirksam sein, während es eine Fülle von poetischen Feinheiten enthält, die bei der Aufführung nicht so tief wirken können.

Der Konflikt zwischen himmlischer und irdischer Liebe ist es, der eine Ottegebe erfüllt und ängstigt. Doch Hartmann sucht den Konflikt zu beseitigen durch das Wort:

> „Was himmlisch schien, ist himmlisch, und die Liebe
> bleibt — himmlisch, irdisch — immer eine nur."

Dieses Wort ist geeignet, uns zu Hauptmanns zweiter, vielgeschmähter Legendendichtung, zu „*Kaiser Karls Geisel*" hinüberzuleiten.

Freilich von himmlischer Liebe ist eine Gersuind völlig frei.

> „Nennt mich, wies euch gefällt, nur keine Heilige,
> Denn alles wollt' ich lieber sein, als das."

Ihr Weg ist erdenwärts gerichtet. So scheint sie in schärfstem Gegensatz zur Ottegebe zu stehen. Ist letztere abgeschlossen, unter der sorgsamen Obhut der liebenden Eltern herangewachsen, so hat ein widriges Geschick Gersuind in jungen Jahren Eltrn und Heimat geraubt. So hat sie nie gewußt, was Liebe ist. „Ihr ganzes Wesen ist der Trübsal näher als der Freude." Und Alkuin findet, daß sie „vom Graun der Mitternacht umstrickt sei, trotzdem sie nichts Geringeres scheint als ein voller Strahl des Tags zu sein." So wächst sie heran. Und aus dem Kinde wird die Jungfrau, bei der die Sinnenlust erwacht. Doch die verkehrte Erziehung und die innere Leere haben ihr Anschauungen gegeben, die sie weit über ihre Jahre hinausheben.

> „Mein Auge sagt zu mir: sie ist ein Kind,
> du magst ihr eine Puppe schenken! wo
> mein Ohr hingegen meint: sie ist ein Weib
> und jedes schwersten Weiberschicksals kundig."

Und in den Adern dieses wundersamen Wesens rollt das trotzige Sachsenblut, das keine Schranken anerkennt und kühnlich fordert: „Nach meinem Wohlgefallen laß mich leben.“ Für sie gibt es keine Grenzen von Scheu, Sittsamkeit und Offenheit. So stehe sie jenseits von gut und böse. Das spricht sie selbst aus:

„Ich bin ein Kind von eurer Eva nicht
und eurem Adam — meine Ureltern
aßen von eurem Sündenapfel nicht!
Drum weiß ich also nicht, was gut und böse.“

Sie glaubt, daß die Liebe in der Erfüllung ihrer Begierden besteht, und deshalb kann sie die väterliche Huld eines Kaisers Karl nicht verstehen. Erst als sie seinen Schmerz um ihren Verlust sieht, erst als sie bemerkt, wie bitter sie ihn gekränkt hat, da erkennt sie, daß sie an ihm viel verliert, daß es eine höhere Liebe gibt, und sterbend lernt sie die wahre Liebe kennen.

Sie fordert, daß es jedem erlaubt sei zu handeln nach dem Satze: Erlaubt ist, was gefällt. Und von allen Seiten tönt es ihr entgegen: Erlaubt ist, was sich ziemt. Bei alledem bleibt uns die Persönlichkeit Gersuinds ein Rätsel. Es wird schwer, an diesem Mädchen, das sich so selbstverständlich über alle Schranken der Sitte und Sittlichkeit hinwegsetzt, Anteil zu nehmen. Diese Nüance zwischen Dirne und Engel ist etwas so schwer Verständliches, so Ueberraschendes, daß der Zuschauer dieser Gestalt mehr verblüfft als anteilnehmend gegenübersteht. Das hat wohl Gerhart Hauptmann gefühlt und versucht, sie durch den Eindruck, den sie auf andere macht, zu heben. Wie ein Wallenstein dem Zuschauer näher gerückt wird durch die innige Liebe und Bewunderung eines Max Piccolomini, so versucht Gerhart Hauptmann, uns Gersuind näher zu bringen durch den tiefen Eindruck, den sie auch auf eine so kühle Gelehrtennatur, wie die des Geistlichen Alcuin macht. Auch die innige Liebe der Aebtissin zu ihr stellt sie uns in günstigerem Lichte dar. Aber nun erhebt sich die Frage, ist diese Gersuind die Persönlichkeit, die den Dichter zur dramatischen Behandlung der Fabel gereizt hat? Dem Titel nach müßte man es glauben. Doch das Motto belehrt uns eines Besseren.

Aus diesem ergibt sich deutlich, daß Kaiser Karl als eigentlicher Held des Dramas anzusehen ist. Wieder ist es also eine Charakterentwickelung, die den Dichter zur dramatischen Behandlung getrieben hat. Es reizt ihn, die legendarische Erzählung psychologisch zu motivieren. Ich glaube nun nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, daß dieser Kaiser Karl die großartigste Charakterzeichnung ist, die Hauptmann entworfen hat.

Am Beginn der Handlung ist der Kaiser ein Greis, der mit dem Leben abgeschlossen zu haben scheint, für den das Leben keinen Reiz mehr bietet. Er fühlt sich als ein „Gefangener seiner Pflicht“, der nur noch abwarten will, bis das „letzte, kühle, kalte Hemd weiß durch die Glieder niederrinnt.“ Vergebens beschäftigt er sich mit Gelehrsamkeit. Sein alter Kopf kann nicht mehr begreifen, was die Jugend spielend lernt. Da wird Gersuind vor ihn geführt. Ein wohltuendes Gefühl der Wärme durchzieht ihn; die eisige Grabeskälte, die ihn umgab, beginnt zu schmelzen. Jetzt fühlt er sich nicht mehr als Greis. Und in dieser Stimmung diktiert er einem Knaben, daß der Kaiser Karl neun-, zehnmal wieder jung werde. So läßt er Gersuind, die er trotz der Bitten ihres Oheims zurückbehalten hat, rufen, doch diese kann nichts von der Wandlung wissen, die sich im Innern des Kaisers vollzogen hat. Sie sieht in ihm nur den lebenssatten Greis. Da bäumt sich sein Stolz auf. Er weist auf seine Kraft und seine Macht hin und bricht das Gespräch kurz ab und gewährt ihr in seinem Zorn das, um was sie bat.

Aber das Blut, das wieder bei ihm in Wallung gekommen ist, läßt ihm keine Ruh. Das deutet er an durch jenes Rätsel, das er Rorico aufgibt. Reue hat ihn ergriffen, daß er das Kind ins Verderben gestoßen hat. Und so fühlt er sich erleichtert, als er von Rorico hört, daß sie lebt.

„Es geht ein licht' Gewölke
von Wohltat durch mein Inneres hin, es regnet
den lauen Regen, der die Bäche fließen,
die Auen sprießen und in allen Büschen
die kleinen Drosseln jauchzen macht. Sie lebt!“

Die Schroffheit, mit der er Roricos Mitteilung anhört, läßt uns ahnen, daß der Kaiser auf diesen eifersüchtig ist, doch die väterliche Huld gewinnt noch die Oberhand.

Nun tritt er ihr zum dritten Male gegenüber. Es ist ein feiner psychologischer Zug, daß er an die Worte anknüpft, mit denen sie ihn neulich aufs tiefste verletzt hat. Sie erkennt aus seinen reuigen Worten darüber, daß er sie ins tiefste Elend gestoßen habe, seine Liebe und fällt ihm um den Hals. Wieder kämpfen väterliche Huld und jugendliche Liebe in ihm einen schweren Kampf. Nur mit Mühe stößt er sie von sich. Nun schämt er sich seiner Schwachheit und in seinem Aerger will er alle die töten lassen, die sich an ihr vergangen haben. Wen sie am meisten liebe, sucht er auszukundschaften, indem er ihr von Ehe spricht, doch sie antwortet: „O wie? für alle einen mag ich nicht." Da atmet er merklich entlastet auf: „So kennst Du weder Männer, noch den Mann." Aber noch einmal siegt seine väterliche Gesinnung:

„Laß den Strahl
des jungen Tags, der Dir beschieden ist,
erst voll und hell aus seiner Knospe brechen,
so wird im reinen, morgentlichen Licht
Dein wahrer Frühling sich entschleiern."

Zwischen dem zweiten und dritten Akte klafft nun meines Erachtens eine Lücke: Auch hier hat uns der Dichter, wie im „Armen Heinrich", den dramatischen Höhepunkt der Fabel nicht gezeigt, nämlich den Augenblick, wo Kaiser Karls Stolz der Liebe unterliegt.

Am Beginn des dritten Aktes hat sich diese Umwandlung schon vollzogen. Ihm entfährt selbst das Wort: „Mir hat sie meine Ohnmacht längst besiegelt". Und im Gefühl dieser Ohnmacht hat er Alkuin zu sich kommen lassen. Ihm will er freilich seine Niederlage nicht gestehen. Aber Alkuin hat die Sachlage sofort erkannt. Er läßt sich nicht täuschen. Vorsichtig antwortet er: „Jeder Sieg war leicht, mit dem verglichen, den Dein erhabener Wille hier sich vorsetzt." Karl antwortet kurz: „Du traust mir nicht?" Alkuin antwortet: „Es ziemt mir nicht, zu zweifeln; doch bleibt Karl! — Karl! wenn er auch hier erliegt." Da erhebt sich der Kaiser finster und bricht das Gespräch kurz ab. Er sieht sich durchschaut, und deshalb schämt er sich. Seine Schwäche sollte auch sein Vertrauter nicht durchschauen. Da kommt ihm Ercambalds Ankunft sehr erwünscht, um Alkuin, der ihm jetzt lästig ist, zu entfernen. Er fühlt sich dem Sachsen Bennit gegenüber so schuldig, daß er das Urteil, das jenen treffen soll, zerreißt. Und in dem Augenblicke, wo Zorn und Scham in dem Kaiser kämpfen, platzt Ercambald mit seiner Anklagerede hinein. Zuerst wird Karl stutzig, daß ein Markgraf sich weigern würde, Gersuind zu heiraten. Dann folgt die Mitteilung von dem zügellosen Leben Gersuinds, und dazu gesellt sich noch der Trotz des Mädchens. Da verbinden sich Eifersucht und Zorn über die erlittene Kränkung, über seine eigene Schwäche zu dem Entschlusse, sie zum zweiten Male zu verstoßen. Doch bald bereut er wiederum diese Handlungsweise, eine unbezwingliche Sehnsucht nach dem Mädchen ergreift ihn, und in tiefster Reue sucht er seine Tat wieder gut zu machen. Und dann, als er von ihrem Tode hört, sucht er sie zu vergessen, indem er sich in den Kampf, in die ernsteste Arbeit mit äußerster Energie stürzt.

So scheint die Handlung ohne Schwierigkeiten verständlich, der Charakter Karls psychologisch aufs feinste durchgeführt, der Gersuinds ein zwar wunderliches, aber doch denkbares Problem. Da wirft der Dichter im vierten Akt dem Verständnis ohne zwingenden Grund große Schwierigkeiten in den Weg. Zwar reizen auch schon die vorhergehenden Akte dazu, die Fabel nach dem Vorgange der „Pippa" symbolisch aufzufassen. Jedoch kommt man, wie ich zu zeigen versucht habe, vollkommen ohne diese Auffassung aus. Jedoch schon am Ende des dritten Aktes setzt jene wunderliche Ringaffäre ein, wobei Hauptmann zweifellos an eine andere Legende gedacht hat, wonach der Kaiser Karl sich unwiderstehlich zu dem Besitzer des Ringes hingezogen fühlte. Diesem Ringe wird also eine überirdische Kraft zugeschrieben. Wäre es nun Hauptmanns Absicht gewesen, hier ein Wunder geschehen zu lassen, so würde Kaiser Karl als eine Puppe in der Hand einer höheren Macht erscheinen; seine freie Willensentschließung wäre gelähmt. Nun sehen wir aber aus der Art, wie Hauptmann im „Armen Heinrich" den Aussatz behandelt, daß eine symbolische

Deutung zu suchen ist; höchst wahrscheinlich soll der Ring ein Symbol der Treue sein, doch hat uns der Dichter einen bestimmten Anhaltspunkt nicht gegeben.

Viel größere Schwierigkeiten bietet noch die Frage, wie Gersuind nach dem vierten Akte aufzufassen ist. Eine dämonische Gewalt steht ihr nach dem Entwickelungsgang der ersten drei Akte nicht zu Gebote. Jetzt sieht selbst Kaiser Karl sie als eine Art Hexe an. So kann doch nur die Stelle gedeutet werden: Bist du nur eine Flocke Höllenglut, wie muß es sein, das Meer?" Auf der anderen Seite erscheint diese Gersuind, die die Personifikation der Gesundheit zu sein schien, als hysterisch im höchsten Grade. Wie soll man sonst die folgende Stelle auffassen:

„Und Mutter, ihre Sucht, ihr wilder Trieb,
war mehr, als einer Dirne Fürwitz! war
Zwang eines Dämons! war ein finsterer Dienst!
Ich sah es oft, wenn sie der Gott berührte,
Der ihren blonden Leib sich unterjocht:
zu harter Wollust Greuel seines Kultus!
Dann trat kaum daß sie meine Hand gestreift,
Ohnmacht und Marter auf ihr starres Antlitz,
indes hilflos ihr armer Leib sich wand."

Wenn wir uns an diese Stelle halten, erscheint Gersuind als eine Kranke, die unser innigstes Mitleid verdient. Demgegenüber erscheint aber die poetische Gerechtigkeit nicht erfüllt, wenn Ercambald straflos bleibt. Auf der andern Seite erscheint es psychologisch unwahrscheinlich, daß Kaiser Karl plötzlich davon überzeugt ist, daß Gersuind eine Hexe ist. Wollte aber der Dichter Gersuind so aufgefaßt haben, so fällt unser Mitleid von vornherein weg; wir sehen in ihr nur die Dirne, die doch nicht von Fleisch und Blut sein kann. Dann stände Kaiser Karl als einzige markige Gestalt vor unseren Augen. Denn die übrigen Personen treten stark hinter ihm zurück; sie scheinen nur in Relief gearbeitet. Bedenklich ist es auch für das Verständnis, daß wir keinerlei Aufklärung erhalten, inwieweit die Anklagerede Ercambalds auf Wahrheit beruht. Jedenfalls ergeben sich am Schlusse des Stückes Schwierigkeiten, die der Zuschauer bei der Aufführung unmöglich bewältigen kann, und das dürfte der Grund sein, weshalb das Stück nicht auf der Bühne wirken konnte, trotzdem die Charakterentwicklung Kaiser Karls eine grandiose Leistung ist.

Etwas anders liegen die Verhältnisse bei Gerhart Hauptmanns neuester Legendendichtung „Griselda". Hier hat der Dichter alle die störenden symbolischen Beigaben beiseite gelassen. Wahres, geschautes Leben blickt aus diesem Kunstwerke heraus. Der Bauernhof mit seinen ärmlichen und doch zufriedenen Bewohnern, dem traulich engen Gebundensein. Dann der derbe, urkräftige Schlag der Bauernmagd, das ist alles so nach dem Leben geschaut, so echt empfunden, daß dabei jede Kritik verstummen muß. Und demgegenüber der Fürstenhof mit jenen adelsstolzen Geschöpfen, denen die Kenntnis der einfachsten Erscheinungen der Natur abhanden gekommen ist und die sich von der einfachen Bauernmagd beschämen lassen müssen! Und über diesen farbenfrohen Bildern liegt der ewige Glanz der Märchenpoesie, das wahrhaft Volkstümliche, und dazu gesellt sich noch der Zauber der umgebenden Landschaft. Aber alle diese feinen Züge sind an sich rein epischer Natur. Wir werden auch hier die Momente, die den Dichter zur dramatischen Behandlung des Stoffes angetrieben haben, erst dann finden, wenn wir die Quelle, die hundertste Novelle Boccaccios, heranziehen. Da finden wir, daß auch hier die psychologische Entwicklung der Charaktere der Hauptpersonen die Grundlage des dramatischen Aufbaues sein muß. Wie der Kaiser Karl gewaltsam seine weiche Innenseite vor der Außenwelt ängstlich verbirgt, so auch Markgraf Ulrich von Saluzzo, der sich mit einem Panzer von Grobheit und Wildheit umgibt, um seine innere Zartheit zu verdecken. In der Liebe zu seinem Weibe geht er völlig auf, bis die Sorgen des Alltags seinen Traum stören, bis das Leben ihn in seine Arme zurückfordert. Aber er will nicht folgen. Grollend zieht er in die Einsamkeit. Doch die Sehnsucht nach seinem Weibe reift ihn zum Manne. Er kehrt geläutert zurück. Und neben diesem kernigen Wesen steht das nicht minder urwüchsige Weib; aber auch sie hat schwer zu kämpfen. Bauernstolz und -trotz auf der einen, Gatten- und Mutterliebe auf der anderen Seite bereiten ihr schwere seelische Konflikte. Daß die psychologische Durchführung dieser beiden Hauptpersonen Hauptmann restlos gelun-

gen ist, wird jede unabhängige Kritik anerkennen müssen. Wieder aber klafft in der Mitte jene Lücke, wie wir sie bereits im „Armen Heinrich" und in „Kaiser Karls Geisel" gefunden haben. Wieder hat Hauptmann den dramatisch lebendigsten Augenblick nicht dargestellt, nämlich den Moment, wo nach der Geburt des Kindes die beiden Gatten sich zum ersten Male wiedersehen, wo in Ulrich die Liebe zur Griselda mit der Enttäuschung kämpft, daß er nunmehr die Liebe seiner Gattin mit dem Kinde teilen soll, wo diese Empfindungen so stark auf ihn eindrängen, daß er die Flucht ergreift. Diesen dramatischen Augenblick kann nicht die schlichte Erzählung eines dritten ersetzen. Das ist vielleicht der Hauptmangel der neuesten Dichtung Gerhart Hauptmanns. Auch dieses Werk wird die Aufführung nicht restlos erschöpfen können, während das Buch eine große Fülle höchster poetischer Feinheiten enthält.

Fassen wir nun zusammen, was wir bei der Betrachtung der beiden Legendendichtungen als merkwürdig gefunden haben. Bisher hatte Hauptmann seiner Gestaltungskraft freien Raum gelassen, — auch im Florian Geyer —; er warf Probleme auf, deren Lösung sich aus der Charakteranlage seiner Personen ergab. In der Legendendichtung geht er von der Katastrophe aus. Es reizt ihn, diese psychologisch zu motivieren. Daraus ergibt sich naturgemäß, daß diese Motivierung in das Innere des Helden verlegt werden muß. Es sind also mehr seelische Vorgänge, die uns Hauptmann schildern will. Daraus ergibt sich von vornherein, daß diese Dramen auf der Bühne wenig wirksam sein können. Seine reine Kunst verzichtet jetzt auf jeden theatralischen Effekt. Da nun hier eine ganz neue Methode des Schaffens bei ihm einsetzt, glaube ich, daß wir berechtigt sind, vom „Armen Heinrich" eine neue Periode von Hauptmanns Schaffen anzusetzen.



Die Lustspiele

v. Hans Datzmann

Hauptmanns erste Komödie „College Crampton" ist in seiner Grundlinie zu ernst angelegt, als daß der Untertitel gerechtfertigt erschiene. Mit höchster naturalistischer Technik ist darin die Gestalt eines begabten, edelmütigen Künstlers vorgeführt, der infolge einer unglückseligen Leidenschaft nahe an den Rand des Verderbens kommt, in letzter Stunde aber noch gerettet wird. Wohl hat der Dichter die Welt um Crampton reich mit komischen Einzelzügen ausgestattet — so sind die Atelierszene des ersten Aktes, überhaupt das Verhältnis des Professors zu seinen Schülern nicht ohne Humor, und die trefflichen Figuren des Pedells und namentlich Löfflers bringen immer wieder einen heitern Ton in die Szene — allein all das bildet doch nur die äußere Umrahmung für die Hauptperson, deren lebensvolle Gestaltung die vornehmliche Aufgabe des Stückes bleibt. Für Crampton interessieren wir uns fast ausschließlich und seinem Lose gilt unsere größte Anteilnahme: und da er nun zumeist über sich den lastenden Druck eines schweren Schicksals fühlt, so können auch wir nicht frei aufatmen und bringen es — wie er — höchstens zu einem Galgenhumor. Es rettet nicht viel, daß im letzten Akt die Stimmung in munteren Lustspielton umschlägt. Denn da uns der versöhnende Ausgang nicht künstlerisch

notwendig, vielleicht nicht einmal wahrscheinlich erscheint, so sind wir zunächst überrascht, sehen wohl von rückwärts herein das Stück plötzlich in etwas hellerem Lichte, aber der Haupteindruck bleibt doch überwiegend ernst.

Ganz anders verhält es sich mit den zwei folgenden Werken „Der Biberpelz" und dessen Fortsetzung „Der rote Hahn". Hier haben wir es mit echten, frisch aus dem Leben geschnittenen Komödien zu tun. Die komischen Elemente sind hier nicht wie oben zur Belebung und zum Schmuck neben eine ernste dramatische Handlung gestellt oder in sie hineinverflochten, sondern die komische Darstellung ist hier zum künstlerischen Zweck erhoben.

Im „Biberpelz" ist sie in Form einer feinen Ironie, in die das Ganze getaucht ist, neben dem Geist der Wolffen, welche hoch über ihren Mit- und Gegenspielern stehend die Situationen schafft und beherrscht, und neben dem prächtig geschilderten Milieu, aus dem alle Personen und Handlungen des Stückes hervorwachsen, das einzige Bindemittel, das die lose aneinandergereihten Geschehnisse zu einer Einheit zusammenfügt und -hält. Auf dem Grundgedanken, daß eine Obrigkeit in fast unglaublicher Verblendung mit dem Uebeltäter zusammenarbeitet, — um die Person des Verbrechers zu ermitteln, sprießt eine üppige Komik von erquickender Urwüchsigkeit und derber, gewaltiger Kraft. Geradezu unübertrefflich in ihrer Art sind die beiden Gerichtsverhandlungen. Die Charaktere des „Biberpelz" sind ausnahmslos fein beobachtet, mit realistischer Kunst ausgearbeitet und erwecken den Eindruck absoluter Naturwahrheit.

Fast alle diese Vorzüge bietet auch das nächste Stück „Der rote Hahn". Dasselbe naturgetreue Milieu, denselben ironischen Zug über dem Ganzen. Der Aufbau ist sogar geschlossener als im „Biberpelz". Doch der Ton klingt hier nicht so frisch. Es werden allzu weitschweifige Erörterungen über Politik etc. ausgesponnen, die über das Maß dessen, was zur Milieuschilderung nötig ist, hinausgehen. Die Stimmung ist nicht so einheitlich wie im ersten Stück; verschiedene ernstere Klänge mischen besonders gegen den Schluß hin sich ein, so in der Person Rauchhaupts und der Wolffen, wenn sie Betrachtungen über ihr Lebenswerk anstellt. Allein wenn diese Stimmungsgegensätzlichkeiten auch manchmal den harmonischen Eindruck stören, so erfüllen sie doch einen künstlerischen Zweck, indem sie zum tragischen Schluß überleiten.

Wenden wir uns zu „Schluck und Jau". Hier stehen wir vor einem ganz neuen Problem: Hauptmann will mit diesem lustigen, voll Uebermut sprudelnden Scherzspiel, das er im Prolog als „einer unbesorgten Laune Kind" bezeichnet, beweisen, daß der leichte, spielende, ungezwungene Scherzton in der Poesie auch seine Berechtigung habe. Auf die Titelpersonen dieses Stückes hat der Dichter seine ganze Sympathie zusammengetragen. Mit unendlicher Liebe und Sorgfalt sind die beiden gezeichnet, von der großen Grundlinie ihres Charakters an bis in die kleinsten Einzelheiten und in ihre Naturen sind all die komischen Züge gelegt, welche den Humor des Stückes ausmachen; die übrigen Personen brauchen ihnen nur Veranlassung zu geben, sich von allen Seiten zu zeigen. Und das geschieht denn auch in großartiger Weise. Jaus Tyrannennatur sehen wir in der Rolle eines Fürsten bis zur höchsten Steigerungsmöglichkeit sich ausleben. Wie seine wirkliche Anschauungswelt mit der ihm aufsuggerierten teils sich verschmilzt, teils in bösen Konflikt gerät, wird mit ergötzlicher Laune dargetan. Sein Charakter ist vielleicht ein wenig zu grob und derb, aber er ist doch einheitlich geschlossen, voll Originalität und zwingender Komik, sodaß wir über den Mangel an Gemüt und Herzenstiefe hinwegsehen.

Schluck entschädigt uns ja dafür reich mit seinem Riesengemüt, er der allzeit liebenswürdige, schmiegsame, zuvorkommende „Künstler", der immer weiß, was sich gehört, der „bei allen hohen Herrschaften aufs beste bekannt" ist, der so wunderbar höflich und drollig zu plaudern weiß. Wenn er nur den Mund öffnet, fühlen wir uns schon erheitert, und seine naive, hohe Selbstschätzung, seine rührende Weichherzigkeit den Damen gegenüber, seine gefestigte Lebensphilosophie — auf alles in der Welt gefaßt sein und sich über nichts wundern — verbreiten, besonders in der zierlichen Umrahmung von tausend Beteuerungen, in uns das Gefühl einer fröhlichen, erquickenden Behaglichkeit.

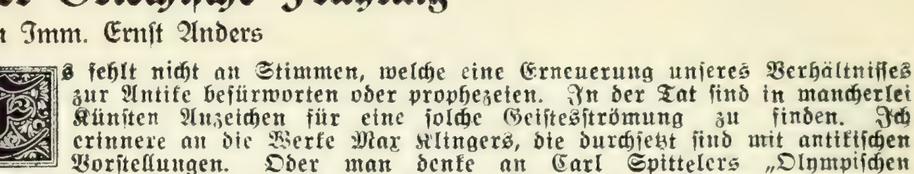
Den Schluß des Stückes könnte man oberflächlich finden, unbefriedigend kann man ihn nicht nennen. Denn das Stück und damit unser Interesse zielt nicht nach

dem Ende zu, sondern hat ihren Dreh- und Schwerpunkt in der Darstellung der zwei Hauptcharaktere. Aus eben diesem Grunde darf dem Dichter auch nicht zum Vorwurf gemacht werden, daß die übrigen Personen des Scherzspiels etwas blasser und farbloser gehalten sind. Ja, der Dichter hat wohl mit Absicht hier mattere, diskretere Töne benützt. Denn die Hofgesellschaft bildet in der Hauptsache nur die Projektionswand, auf der die beiden Titelfiguren desto plastischer sich abheben sollen. Uebrigens haben wir auch durchaus keine blutlosen Schemen oder nur traditionellen Typen vor uns, sondern es finden sich viele Ansätze zu frischer Charakteristik. Der Grundton der Langweile, die wie eine Krankheit auf dem Hofe lastet, ist vorzüglich getroffen. In den gesuchten philosophischen Auseinandersetzungen, in affektierten Witzeleien — man braucht hier nicht an die paar Wortwitze nach Shakespeareschem Muster zu denken — in der Unbestimmtheit des Fühlens und Wollens Carls und Jon Rands kommt der Grundton trefflich zum Ausdruck. Adeluz ist übrigens zu ziemlich lebensvoller Gestaltung gelangt.

Alles in allem kommen wir zu dem Schluß, daß Hauptmann in diesem Stück völlig erreicht hat, was er wollte. Es ist ein herzerquickendes Werk voll lachender Fröhlichkeit und frisch quellender Poesie geworden und gehört zu den Gaben, die am freiesten und unmittelbarsten aus der Seele des Dichters geflossen sind.

Nicht ganz so glücklich war Hauptmann in seinem Lustspiel „Die Jungfern vom Bischofsberg". Auch hier spielender, tändelnder Ton und zwar entsprechend dem Inhalt noch um eine Nuance zarter, weicher, anmutiger; aber die Personen sind zum Teil nicht so scharf umrissen, nicht so lebendig geworden, es fehlt hier und dort an der individuellen Gestaltung, an der kräftigen, bestimmten Färbung. Es dauert ferner allzulange, bis sich der Dichter in den rechten Lustspielton hineinfindet. Die ersten 3 Akte hindurch, während welcher in etwas tendenziöser Weise Streitfragen über Erziehungsweisen ausgefochten werden und Dr. Ewald, der Schulmeister par excellence, anfängt lächerlich zu werden, da er hart an die Karrikatur streift, wird nur durch äußerliche Mittel, zum Beispiel Ludowikes naive muntere Bemerkungen, das dreist komische Gebahren des Vagabunden, die Reibereien mit Ewald . . . der Ton auf einer halbwegs heitern Höhe gehalten. Dann allerdings fließt die Handlung munter dahin, reiche Abwechselung in der Szenerie und goldener sonniger Humor beleben das Gesamtbild. Verschiedene Abtönungen in der Stimmung der liebes- und weinselige Geist des alten Berthold, der noch immer über dem Bischofsberg liegt, bräutlicher Festtagszauber, Sehnsucht nach Liebesglück — sind zu einer farbensatten Einheit verschmolzen. Die Personen wirken großenteils typisch für das Milieu, in dem sie leben: Die Schwestern und ihr Vormund für den Bischofsberg. Emilie und die andern Verwandten auch Nast für das philiströse Kleinbürgertum; Otto, Grünwald, Cozakiewicz vertreten die moderne Richtung in verschiedenen ihrer Strömungen. Indes treten die Charaktere auch vielfach scharf umrissen mit lebendigen individuellen Zügen hervor. Bezüglich der Anlage des Stückes möchte es bedenklich erscheinen, daß ein so äußerliches Moment, wie der Streich Otto's dazu benützt wird, um die Lösung des Konfliktes herbeizuführen. Allein da er sozusagen aus der Natur desjenigen, welcher der Lösung entgegensteht, nämlich Nasts, herauswächst, wird der Charakter des Zufälligen gemildert. Und weil ferner der Ausgang des Stückes, so wie er sich tatsächlich gestaltet, schon nach psychologischen und ästhetischen Gesetzen als notwendig erscheint, — Agathe würde niemals zu Ewald passen, während sie für Grünwald geradezu prädestiniert ist — so verliert die verhängnisvolle Kiste ihre allein ausschlaggebende Bedeutung für die Entwicklung der Handlung und gewinnt dafür eine höhere künstlerische Bedeutung. Uebrigens ist gerade dieser Streich bezeichnend für die Leichtigkeit und Unbesorgtheit, die ein hervorstechendes Merkmal des Stückes bilden, die besonders in Form eines frisch quellenden Dialogs mit lächelnder Sieghaftigkeit über Szenen hinwegführen, in denen ernste, elegische Töne im Widerspruch mit dem Lustspielcharakter durchzubrechen drohen. Und diese liebliche Grazie, verbunden mit warmer, offner Herzlichkeit, wobei die sentimentale Linie mit Geschick vermieden wird, sind es auch hauptsächlich, die den eigenen Reiz des Stückes ausmachen.



Der Griechische Frühling

Von Imm. Ernst Anders

Es fehlt nicht an Stimmen, welche eine Erneuerung unseres Verhältnisses zur Antike befürworten oder prophezeiten. In der Tat sind in mancherlei Künsten Anzeichen für eine solche Geistesströmung zu finden. Ich erinnere an die Werke Max Klingers, die durchsetzt sind mit antikischen Vorstellungen. Oder man denke an Carl Spittelers „Olympischen Frühling", an Hofmannsthals und Richard Straußens „Elektra", um geringfügigerer Zeichen nicht zu erwähnen. Auch die Historiker bahnen eine neue Anschauung des Lebens der Alten an, an ihrer Spitze Eduard Meyer. Selbst das „klassische Ideal" wird von den Jüngern Nietzsches, Ernst und August Horneffer, mit Strenge hochgehalten. Ein Buch wird also nicht ohne Anteilnahme aufgenommen werden, worin sich der Dichter, der von allen Lebenden vielleicht unserem Herzen am nächsten steht, über sein Verhältnis zur Antike ausspricht, selbst wenn dieses Buch so sehr nur ein Zeugnis subjektiven Fühlens und Denkens ist, daß es oft zu Widerspruch reizt. Dies ist Gerhart Hauptmanns „Griechischer Frühling" durchaus. Doch das Buch erhebt nicht den Anspruch, Erkenntnisse zu vermitteln, und also ist dem Kritiker kein Recht gegeben, es theoretisch zu bekämpfen und dadurch seinen Wert herabmindern zu wollen. „Ich schreibe, meiner Gewohnheit nach, im Gehen, mit Bleistift diese Notizen." Man darf die Behauptung wagen, daß in diesem sehr beiläufigen Satz des Büchleins sich einiges von Gerhart Hauptmanns Eigenwesen ausspricht. Wie dieser Satz ist fast das ganze Reisetagebuch sozusagen mit stockender Feder geschrieben. Eigenwillige, zuweilen lästige Interpunktion, schwerfällige Satzbildung kennzeichnen seinen Stil.

Dieses Buch ist nichts weniger als eine Reisebeschreibung. Die Szene wechselt fast stets ohne Zwischenbemerkungen. Kein Bauwerk, kein Kunstmoment wird analysiert oder historisch erörtert. Dem Buch ist keine Landkarte, kein Stadtplan beigegeben und über das Datum befindet man sich meist im Unklaren. Zum Glück ist Hauptmann auch von jeder Kuriositätenhascherei frei. Gar keine spannenden oder pikanten Abenteuer. Also ein langweiliges Buch! werden diejenigen sagen, welche dergleichen vorzüglich suchen.Und auch die ernsten Freunde einer vielseitigen und anschaulichen Landschaftsschilderung werden nicht auf ihre Kosten kommen. Das Buch veranschaulicht im Wesentlichen die Stimmungen, von denen Hauptmann an den verschiedenen Orten Griechenlands ergriffen worden ist, es sucht in höchst dichterischer, vielleicht sollte ich sagen seherischer Weise die Entstehung antiker Vorstellungen und Vorstellungskreise mit solchen und ähnlichen Strömungen in ursächliche Beziehung zu setzen; es enthält außerdem ein klein wenig Episodenwerk, so die liebenswürdige Erzählung von dem Idealisten Adamantios Adamantia oder von dem Hirten, welcher dem Reisenden seinen Stab als Gastgeschenk bot; sind doch eben Stimmungen und Spekulationen über vergangene Epochen des Fühlens und Vorstellens eo ipso nur dem tief sich Einfühlenden zugänglich, zugleich aber etwas sozusagen Internationales. Der Nutzen wird also nicht so sehr nach der Seite der Erkenntnis als nach der der seelischen Anschauungswerte liegen. Eins möchte ich noch hervorheben und damit auf den oben zitierten Satz zurückkommen; es hat etwas Rührendes, den Dichter Gerhart Hauptmann mit quasi photographischer Treue sich selbst mit dem Bleistift in der Hand in seiner „gewohnheitsmäßigen" Stellung abbilden zu sehen. Aber es spricht ein wichtigerer Wesensteil aus diesem vielleicht überflüssigen Bericht: ein großer und starker Drang zur Wahrhaftigkeit, welcher mehr als ein Ueberrest einer naturalistischen Periode ist, wie ihn Historiker deuten wollten. Dieser Geist der Wahrhaftigkeit weht kühl und ernst bis zur Nüchternheit durch dieses Buch. Und doch ist gerade er es, der uns dieses Buch lieb machen kann, daß wir uns gern erinnern mit einem Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts auf klassischem Boden gestanden zu haben.

Gerhart Hauptmanns „Griselda“

Zur Uraufführung am Lessingtheater am 6. März 1909

Von Imm. Ernst Anders



Selten widersprechen sich Publikum und Kritik so auffällig, wie wenn eine Dichtung Gerhart Hauptmanns zur Diskussion steht. Von mehreren seiner Werke, welche die Kritik abgelehnt hatte, habe ich bei der zweiten oder dritten Aufführung eine tiefe und eindringliche Wirkung ausgehen sehen. Das bedeutet etwas mehr, als es zunächst den Anschein haben mag. Das Premièrenpublikum im Berliner Theater scheint mir von Jahr zu Jahr weniger urteilfähig. Alte blinde Anhängerschaft und eine kleine Zahl prinzipiell Entrüsteter, Snob und die schweigenden Gewaltigen der Literaturwelt finden sich zu einer Uraufführung zusammen; man kann fast sagen, der dichterische Wert des Dargebotenen wirke auf Erfolg oder Mißerfolg nur in geringem Maß ein. Man erinnert sich des schlagendsten Beispiels: Ein so bedeutendes Werk wie „Florian Geyer“ wurde wegen einiger — dem Lesenden gar nicht allzu auffälligen — Breiten nachdrücklich abgelehnt, obwohl Regie und Darstellung ihr Bestes gegeben hatten. Das gebildete, innerlich stark beteiligte Publikum findet sich gewöhnlich erst zu späteren Aufführungen ein, und der gewohnheitsmäßige Theaterbesucher kann an dieser minder im positiven oder negativen Sinn lärmfreudigen Zuhörerschaft zuweilen überraschende Beobachtungen anstellen. Freilich, von einer höheren Warte aus gesehen hat die Stimme des Publikums überhaupt nur selten entscheidende Bedeutung, und vielleicht am wenigsten dann, wenn die Wege des Dichters fern vom Tagesüblichen abliegen, wenn er neue Formen, neue Werte und Wirkungen sucht, auf welche nun einmal die Menge der Theaterbesucher nicht eingestellt ist und ihrer Natur nach nicht eingestellt sein kann. Begnügen wir uns also, festzustellen, daß nach den einzelnen Szenen weder Beifalls- noch Mißfallensäußerungen allzulaut wurden — vielleicht zum Teil deswegen, weil der Theaterzettel erklärte, die Autoren würden künftig nur am Schluß des ganzen Stückes einem Hervorruf folgen —, und daß Gerhart Hauptmann nach dem letzten Fallen des Vorhangs vier bis fünf Mal „vor sein Werk treten“ durfte, obgleich ihm eine schwache Minorität dies Recht bestreiten zu wollen schien. —

Es ist heute beinahe zum Dogma verschiedener Kritiker geworden, daß Gerhart Hauptmann ein echtes, alle gerechtfertigten Ansprüche befriedigendes Drama nicht geschrieben habe und — nicht schreiben könne. Er sei auf keinem der großen tragischen Wirkungsgebiete wirklich zu Hause, keines seiner Werke sei eine reine Charakter-, keines eine wirkliche Schicksalstragödie; zum Drama hohen Stiles, wenn auch nicht tragischen Ausganges fehlen ihm die Geschlossenheit des Aufbaues und die eigentlich dramatischen Akzente der hinreißenden Leidenschaft und Spannung. Auch der neuesten Hauptmannschen Bühnendichtung wird man mit mehr oder minder schweren Waffen aus der Rüstkammer des Dramaturgen, des Psychologen, des Literaturhistorikers tiefe Wunden schlagen; kaum die Fetzen eines „wirklichen“ Dramas werden übrig bleiben. Und das klare, kalte Recht wird nicht auf Seiten des zerrissenen Dichters sein.— Hüten wir uns vor dieser allzu gerechten Gerechtigkeit!

Und doch — es ist ja so leicht zu sagen, daß „Griselda“ einer geschlossenen Handlung, großer dramatischer Wirkungen im Sinne Shakespeares oder Hebbels



entbehre, es ist so furchtbar einfach, zu konstatieren, dieses Werk habe Breiten und Dehnungen, welche einer fortreißensollenden Szene zum Nachteil gereichen müssen, — wahrlich, es ist so leicht, daß wir es uns schenken können, dem Dichter die „Fehler" seiner Arbeit vorzurechnen. Seit längerer Zeit vermeidet es Gerhart Hauptmann, den in die Geheimnisse des dramatischen Gestaltens gar so tief Eingeweihten ein „Drama" vorzulegen. Wir sahen ein Glashüttenmärchen, ein Lustspiel, ein Legendenspiel, — und nun bietet der Dichter ein einfaches „Schauspiel" dar, dessen innere Konstruktion durch die in Klammern beigefügten Worte „neun Szenen" angedeutet wird. Kann ein Dichter noch deutlicher erklären, daß er selbst kein „Drama großen Stils" zu bieten meint? Ich glaube, ohne die Gefahr der Lächerlichkeit zu streifen, kann ers nicht. Es sind meines Erachtens in der Tat neue Wege, neue Werte und Wirkungen, nach denen der Dichter der „Pippa", der „Jungfrauen vom Bischofsberg", der „Griselda" ausschaut. Und mögen sie auf die Berliner Bühne passen oder nicht, mögen sie dem Theaterinstinkt des deutschen Publikums entgegenkommen oder zuwiderlaufen — im dichterischen Sinne unfruchtbar war keines der Experimente. Wir sind nicht so reich an tief innigen Seelendichtungen, daß wir die „Pippa" zu dem Erledigten legen dürften; und wenn Gerhart Hauptmann seinen vier Jungfräulein das Licht der Rampen entzog, so wollen wir hoffen, daß dies Kleinod anmutiger und geistvoller, unter Tränen lächelnder Lebensweisheit umso öfter im stillen Kämmerlein dem Einzelnen ein lichte Stunde bereite. — In neun Szenen führt der Dichter uns die alte, seltsam-rührende Geschichte von der Magd Griselda vor, welche die eheliche Gemahlin des hochedlen Markgrafen Ulrich ward, vor ihm jedoch in blindem Wüten beleidigt, gekränkt, unerhört gepeinigt wurde, also daß sie in das schlichte Bauernhaus ihrer Eltern zur harten Arbeit des Landmädchens zurückkehrte; zuletzt aber nahm sie der Graf zu Gnaden und in Liebe auf, und nach überstandener Prüfung lebten sie glücklich und liebereich bis ans Ende ihrer Tage. So etwa lautete die Volkserzählung, welche aus einer alt-italienischen Novelle nach Deutschland herübergekommen war. Es sei gestattet, die Szenen der neuesten Griselda-Dichtung — es gab deren schon vor Hauptmann eine stattliche Zahl — im Einzelnen wiederzugeben.

Mit sehr starken Tönen beginnt das Werk. Graf Ulrich, im Gewand eines Tagelöhners, trifft zufällig das derbe Bauernmädchen Griselda, die auf dem kleinen Gütchen ihrer gealterten Eltern mit Kraft und selbstherrlich arbeitet. Die „Gudrungestalt" der Magd zieht ihn an. Er neckt sie zynisch und treibt sie schnell in Zorn und Wut. Auch als ihr Vater ihn erkannt hat, gibt sie nicht bei, sondern wahrt in rascher, kecker Tat ihre Ehre. Doch nun schleppt sie der hitzige Graf gewaltsam ins Haus, vor dem die Eltern hilflos stehen bleiben. Die zweite Szene, im Schloß des Grafen, läßt uns aus dem Munde einer Verwandten einiges über das tolle städtische Vorleben dieses nun in das Extrem ländlicher Wildheit verfallenen edlen Herrn erfahren. Man berät über eine zukünftige Gattin, welche bald zu wählen er genötigt werden soll. Der heimkehrende „Tagelöhner" setzt durch seine groben Manieren die erlauchte Gesellschaft in Mißbehagen; es schlägt in Staunen um, als er sie trinken heißt auf das Wohl seiner erwählten Gemahlin, — der schönen Leibeigenen.

Die dritte Szene wiederholt zunächst die Begebenheit des Anfangs der ersten. Allein, Griselda ist nun mit einem blinkenden Messer gerüstet, trotzig und in



sich verbissen, der Graf erscheint in prunkvollem Gewand inmitten seines **Hofstaates**. **Seinen eigenen bitter-höhnischen Worten zum Trotz, die sie erst schlagfertig, dann stumm duldend, zuletzt wehrhaft entschlossen aufnimmt, während die fühllose Schar** lacht und mittut, zieht er die Erschrockene, an die **sich trotz seiner hohen Ver**sprechungen keiner der Herren **gewagt hatte, an seine Brust. „Ich bin nicht mehr** Markgraf von Saluzza, oder diese ist Eure Markgräfin!"

Wirklich wird die Hochzeit gefeiert. Die Bauernmagd erweckt bei Hoch und Niedrig Sympathie. Der Graf gesteht, mit ihr vor sein Gefolge tretend, seine Liebe zu ihr, der echten Vertreterin des alten Evaadels, von Gott in diese steinichte Wüste gesetzt, um sie mit der Kraft ihres Atems im Schweiße ihrer Glieder zu Gärten zu wandeln. In anmutiger Weise überführt der glückliche Gatte die Hofgesellschaft von ihrer Lebensentfremdung, indem er von einigen Hofdamen falsch benannte Körner von Griselda richtig bezeichnen läßt und Griselda bittet, in seinem Blumengarten als Mäherin ihre Kunst zu zeigen. Die fünfte Szene spielt kurz vor der Geburt des gräflichen Kindes. Der Graf wütet in einer Scham und Liebesverbitterung, die seine Umgebung irrtümlich für erkaltete oder in Haß gewandelte Liebe hält, gegen den Arzt, welcher die „Weiber der Gewaltigen . . . betastet, als ob sie käufliche Dirnen wären." Der hochschwangeren, in Untätigkeit etwas vereinsamten Gräfin bringt ein armes Bäuerlein — ihr Vater — mit den Grüßen der Mutter die rührenden Hausmittel des bäuerlichen Lebens für ihre schwere Stunde. Sie empfängt kniend seinen Segen und gesteht auf sein zages Fragen ihre unwandelbare Liebe zu Markgraf Ulrich. Der Graf überrascht sie. „Mußt Du denn immer von Bauerngesindel und Domestiken umgeben sein!?" Er ist verzweifelt, als er sie in seiner Umarmung des Kindes gedenken sieht: — „Ich will Dich, was schert mich das Kind!"

Während der Graf in der sechsten Szene in hilfloser Scham und zuwartender Tatlosigkeit, von seinen Getreuen kaum zurückgehalten, gegen die Welt und gegen den Arzt in wüstes Zürnen ausbricht, stürzt seine edle Cousine mit den Worten herzu: „Griselda hat einen schönen, gesunden Knaben zur Welt gebracht!"

In der siebenten Szene erzählt die Gräfin, der das Kind sogleich nach der Geburt auf Geheiß des Grafen weggenommen wurde, warum ihr Gemahl sie verlassen habe. Fast gegen ihr eigenes Wollen sei sie ihm mit den Worten begegnet: „Wo ist das Kind?" Sie erfährt, daß Graf Ulrich in einer einsamen Hütte sich verborgen halte, ihren Brief nicht beantworte und Bitten und Vorstellungen unzugänglich sei. Sie verläßt das Schloß, in die groben Kleider gehüllt, in welchen sie es betreten hatte.

Zum dritten Mal hebt die (achte) Szene an wie die erste und dritte. Griselda, von deren Mißhandlung durch den Grafen der alte Helmbrecht seinem Weib allerlei entsetzenvolle Gerüchte erzählt, tut plötzlich wie früher ihre Arbeit im Höfchen. Der alte Graf Eberhard, Ulrichs Oheim, will sie zurückführen. Er appelliert an ihr neues Standesgefühl. Vergeblich. „Hier meine zwei Füße: das ist mein Stand! Dem gehöre ich an . . . . das hatte ich vergessen. Ich hatte vergessen, was ich besitze und lebte dafür in erlogener Schwäche von Gnadenbrot." Sein Versuch, sie mit Gewalt zurückzuzwingen, vereitelt die Stärke ihrer ihn leicht überwältigenden Arme.

Die letzte Szene spielt bei grauendem Morgen im Treppenhaus des Schlosses. Der alte Graf erscheint, ärgerlich über die Störung seiner Nachtruhe. Graf

Ulrich hat ihn rufen lassen. Das baldige Kommen seiner Gattin mit dem Kind Griseldas wird angekündigt. Er erfährt vom Schloßpropst, daß der Markgraf in der Nacht heimgekehrt sei und den Fronvogt mit dem strikten und mit bitteren Drohungen gespickten Befehl zu Griselda gesandt habe, zum Schloß zu kommen, sei es auch als Waschfrau — womit er zufällig ihre eigenen Worte wiederholt hat, sie werde nicht ins Schloß kehren, es sei denn, um ehrliche Arbeit zu tun, es sei denn vielleicht als Waschfrau. Zunächst erscheint der Graf, arg verstört. In bitteren, grausam ihn selbst zerfleischenden Worten gesteht er das Enttäuschungsweh, welches ihre Frage nach dem Kind seinem wunden, nach wochenlanger Unterdrückung liebeskranken Herzen zugefügt habe, und die Schmach, daß sie ihm während seiner Abwesenheit entlaufen ist. Aber nun sei er geheilt von aller Liebe. Er, der Herr, wird sie zwingen, ihm den Fuß zu küssen, dann mag sie weiter Magd sein. Damit stürzt er fort. Griselda erscheint unter anderen Mägden und scheuert mit verzweifelter Kraft die Treppe. Auf vermittelnde Worte des alten Grafen und des Propstes hat sie nur harte Antwort. Da wird ihr Kind gebracht. Die Amme, die sich den Fuß verstaucht hat, kann es nicht die Treppe herauftragen. Die alte Gräfin ruft die Magd: Griselda trägt ihr Kind in den Armen. Auch sie wankt; die Gräfin nimmt ihr das Kind ab, — Griselda stürzt mit einem Schrei auf die Stufen. Augenblicklich eilt Graf Ulrich herbei, die Herren lassen Mann und Weib allein. — Erneute Liebe durchbricht in Beiden alle Schranken, vereint sie ein zweites Mal zu festerem Bunde. Beide kennen die Irrsale, die in die Gärten ihrer einst heiligen Liebe gekommen waren. „Sage mir, wie ich büßen muß?" fragt er. „Du mußt mich weniger lieben, Geliebter", ist Griseldas letztes Wort. — Absichtlich habe ich die Vorgänge hier ohne den Versuch einer Charakterinterpretion wiedergegeben. Die Aufgabe des Schauspielers ist nicht leicht. Gerhart Hauptmanns Dichtung mutet wie leidenschafterfüllte Musik an, — aber je besser die Musik, umso weniger rasch verfällt man auf den Gedanken, ihren Inhalt in Alltagsworten ausdeuten zu wollen. Man ist in Berlin ziemlich leicht bei der Hand gewesen mit dem Vorwurf der pathologischen Ueberreiztheit, die Graf Ulrich angeblich zeigen soll. Allein, es kann nicht darauf ankommen, ob Hauptmann einen kerngesunden oder einen angekränkelten Grafen geschaffen, sondern ob er uns als Dichter von der lebendigen Einheit seiner Gestalten überzeugt hat. Und es scheint mir, daß ihm dies in herrlicher Weise gelungen ist. Die außerordentlichen Zumutungen, welche die erste Szene sozusagen an unsere Gutgläubigkeit stellt — man denke, ein Graf in Tagelöhnerkleidung, eine Bauerndirne, die ihn, gereizt, schwer beleidigt, dies nicht zurücknimmt, sondern den Grafen noch kecker behandelt als den Landstreicher (sie gießt ihm Wasser über den Kopf. „Ihr seid betrunken, Herr Graf!"), und zuletzt ihre plötzliche Vergewaltigung durch ihn — ich sage, diese Zumutungen werden sorgsam durch die folgenden Szenen gerechtfertigt. Gleich die zweite Szene bringt Enthüllungen über die Exzentrizitäten dieses leidenschaftlichen, von seiner zierlich-geleckten Umgebung angewiderten Kraftmenschen, der nun endlich das von allem Konventionellen freie Weib gefunden hat. Und wieder zeigt uns die dritte Szene seine überlegene Geistigkeit gegenüber der Hofgesellschaft, die vierte die Tiefe und scheue Zartheit seines Fühlens. Es fügt sich Zug an Zug zu einem bedeutenden und bestrickenden Bild. Nicht anders ist es mit der Gattin, die dieses Mannes würdig sein soll. Und nicht minder einheitlich und feinfühlig gezeichnet sind die meisten anderen Gestalten der

Dichtung. Selbst sehr geringe Nebenrollen erhalten vom zeugenden Licht des Schaffenden ihren Schimmer. Wenn es, wie man zuweilen sagt, des Dichters schönste Kunst ist, uns, die wir immer nur Bruchstücke von Menschen sehen, die wir immer nur Teile unseres Ichs an andere Menschen hinschenken können, ganze Menschen vor Augen zu stellen, von denen auch jede kleinste Aeußerung im Fluidum des Ganzcharakters sich unmittelbar auflöst, also daß das größte Rätsel — der Mensch — uns zugleich gelöst und in höherem Sinn wieder gestellt wird, so meine ich, daß „Griselda" neben manchem Meisterwerk einen Ehrenplatz behaupten kann. Von jeher war es Gerhart Hauptmanns Kunst und Vorliebe, seelische Einheiten, tiefgeschaute — also nicht „analysierte" oder erklärte, typische! — Charaktere zu erschaffen, und einen unvergleichlichen Reichtum dieses Könnens zu entfalten. In früherer Zeit, als ihm selbst mehr als heute Umgebung, Vererbung und äußere Umstände den Charakter mitzubestimmen schienen, also in der Zeit des stolz so genannten Naturalismus waren seine Mittel vielleicht spröder und einem auf Stilreinheit gestellten Geschmack nicht immer sympathisch; die Mittel haben sich geändert. Viel Aeußerlichkeiten sind abgefallen. Des Dichters Begabung hat sich immer reiner entfaltet, die Richtung seines Geistes auf das Gestalten des Seelischen ist sich gleich geblieben. Im „Griechischen Frühling" noch berichtet er von einem Dramenstoff, der ihn beschäftigte, und auch darin offenbart er sich als der reinste und stärkste Seelenkünder, den wir heute unser nennen können. So weit geht er in der individuellen Gestaltung, daß er die Naivetäten und Brutalitäten der realen Lebenssituationen unbeirrt auf die Bühne zwingt. Er setzt sich damit der allergrößten Gefahr aus — dem Lachen des Publikums. Wenn Vater und Mutter der Griselda, die geistesarmen Bauersleute, drei Szenen mit annähernd den gleichen Worten beginnen, so kann diesem „unerhörten" Mittel der Charakteristik ihres einförmigen Daseins die Lachlust der Parkettbewohner schwer widerstehen; es dünkt dem Zuschauer in der Loge doch gar so drollig, daß Griselda die Treppe eifrig scheuert; freilich, der Dichter vergaß wohl hinzuzufügen, daß diese Situation tragisch ist, er vergaß es, weil der Charakter Griseldas, ihr Trotz, Selbstbewußtsein, Stolz, ihre unzerstörte Ichgewißheit dem Zuschauer vielleicht noch im Bewußtsein sein konnten. Und wenn die ahnungslose alte Gräfin in ihrem berechtigten Unmut über die nächtliche Störung in die Worte ausbricht: „Hier habt Ihr einen im Steckkissen, der unter uns allen bei weitem der Vernünftigste ist", so kommt das dem Zuschauer gar zu lächerlich vor, als daß er nicht lachen sollte. Oh, es ist schmerzhaft zu sehen, wie die wahrhaftigsten und am tiefsten erlauschten Szenen dem brutalen Kitzel dienen müssen! Aber wir dürfen uns freuen, daß Gerhart Hauptmann den Mut hat, sich dieser Pein um seiner künstlerischen Ehrlichkeit willen auszusetzen. Eines aber geht klar aus den Ausführungen hervor, — auf die Dauer bühnenfähig wird auch „Griselda" nicht sein. Die Aufführung im Lessingtheater wies schon geringfügige Kürzungen auf, trotzdem dehnten sich manche Szenen in einer Weise in die Länge, welche die Geduld des schaulustigen Publikums von 1909 übersteigt. Ich denke hier an die Szene zwischen dem Vater Bäuerlein und der gräflichen Tochter, an das lange Gespräch des Grafen mit dem Arzt, worin der Graf vielleicht etwas deutlicher als seinem Stand und seiner Eigenart angemessen, Geständnisse macht.

Ich denke auch an die vielen Stellen, wo wir nur durch Erzählung hören, was uns im Interesse der notwendigen Bühnenspannung lieber wäre, auf den Brettern zu sehen. Eine Reihe entscheidender Ereignisse spielen sich — wie in

„Florian Geyer" — hinter den Kulissen ab, und, was uns im Buch fesselt, der Bericht, die feine Wortkunst der Geständnisse, verliert auf der Bühne an überzeugender Kraft. Wer also eine dialogische Dichtung — es sei verstattet, mit diesem Ausdruck das Schauspiel zu bezeichnen — nicht anders als nach ihrer Bühnenwirkung lesen und bewerten kann, für den bedeutet „Griselda" trotz einiger tiefer und echt bühnenmäßiger Wirkungen einen Mißerfolg. Es ist beinahe ausgeschlossen, dieser ruhigen und feingegliederten Kunst als bloßer Hörer gerecht zu werden. Auch die beste Aufführung läßt manches verloren gehen, aber gerade das verträgt das Werk nicht. Nicht restlos geglückt scheint mir die Zeichnung der bäuerlichen Eltern Griseldas. Ihre sehr zarte Empfindsamkeit und die dialogische Kunst ihrer Unterhaltung wollte für mein Empfinden mit ihrer sonstigen Verdrücktheit nicht ganz verschmelzen, so erfolgreich die Berliner Darsteller Paul Pauli und Margarete Albrecht sie glaubhaft zu machen sich mühten. Die Darstellung stand im Uebrigen auf einer Höhe, die in deutschen Landen nicht oft erreicht wird. Albert Bassermann, der bedeutendste deutsche „Charakterspieler", wie der Bühnenjargon sagt, verkörperte den Grafen in wundervoll einheitlicher und ausdruckreicher Gestaltung. Die sympathische Rolle des alten Grafen gab Emanuel Reicher mit überzeugender Charakteristik; es war nicht seine Schuld, daß die Wirkung zuweilen ans Karikaturistische streifte. Die Nebenrollen waren gut besetzt, nur die Regie tat in Verschleppungen und trockener Inszenierung weniger als das Nötige. Die Hauptdarstellerin — Griselda — war Else Lehmann, welche in Berlin einer außerordentlichen Beliebtheit sich erfreut. Ohne Zweifel ist von den Künstlerinnen des Lessingtheaters sie die Einzige, welche der schweren Rolle gewachsen war. Und in der Tat erzwang sich ihre ehrliche, kräftige Kunst, ihr starkes Temperament und ihre innere Bewegtheit auch die Achtung derer, denen ihre mangelhafte Aussprache, ihre etwas grelle Stimme und die Armut ihrer Mimik die Vermutung nahelegte, sie raube der liebenden Magd Griselda einiges von ihren feineren Reizen. —

Hauptmann ist vom Jambus, den er in „Kaiser Karls Geisel" anwandte, zur ungebundenen Sprechweise zurückgekehrt. Es ist viel ziervoller Dialog in diesem Werk, und manches feingeformte Witzwort erinnert uns, daß wir uns in der Zeit des italienischen Mittelalters bewegen. Der große Reichtum an Innerlichkeit, den „Kaiser Karls Geisel" offenbarte, ist in „Griselda" spärlich verteilt, wie es dem Verhältnis von überwiegendem Monolog dort zu überwiegendem Dialog hier entspricht. Man hat viel darüber geeifert, daß Hauptmann je und je unfertige Werke vor das Publikum bringe; auch ich bin der Meinung, ein bedächtigeres Abwägen der künstlerischen Gewichtsmassen könne die Einheitlichkeit manches Hauptmannschen Stückes erhöhen. Doch erinnern wir uns, daß es immer Künstler gegeben hat, denen langsames Reifenlassen und Formen, denen die Oekonomie unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses vom Teil zum Ganzen nur selten beschieden war. Und sollen wir Gold deswegen verschmähen, weil es nicht in tagesgängige Münze geprägt ist? Nehmen wir „Griselda", die auch wegen des ruckweisen unorganischen inneren Aufbaus auf der Bühne sich nicht halten könnte, als das was sie ist, — ein Schauspiel für das tiefste Schauen der Seele, welches des Auges entraten kann. Vielleicht finden dann Viele den Weg zu den Schönheiten dieser Dichtung, welchen die Aufführung ihnen versperren mußte. Können wir dem Dichter nicht zujubeln für die ersehnte und vielbegehrte große Tragödie, so können wir ihm doch danken, daß er an dem bunten Teppich der Gestaltenwelt unserer Dichtung ein neues köstliches Stück gewoben hat. —

Ueber Hauptmannbiographien

Von Karl Imhoff



Wohl selten ist ein Dichter zu seinen Lebzeiten so gefeiert worden, wohl selten einer grimmiger gehaßt worden, als Gerhart Hauptmann. Selten liest man eine „objektive“ Kritik, die sich mal bemüht, das Lob, Gezänk und den Klatsch der Parteipresse bis zu einem gewissen Grade auszuschalten. Gerade bei der Beurteilung Sudermanns und Hauptmanns zeigt sich die Reformbedürftigkeit unserer literarischen Kritik. Nicht die Kritik als Kunstwerk, nicht die Kritik als Impression, nicht die streng wissenschaftliche Methode kann uns bei der Wertung unserer modernen Kunstwerke helfen. Nur das Kunstwerk an sich sollte die Grundlage einer ernsten Kritik bilden. Vielleicht ist aber die Zeit nicht mehr fern, wo auch die auf diesem Felde begonnenen Reformbestrebungen zu einer Besserung führen werden.

Bei diesen trostlosen Zuständen wird man auch den Biographien Hauptmanns mit Vorsicht gegenübertreten müssen. Für die Kenntnis des Lebens Gerhart Hauptmanns bis zum Jahre 1896 wird wohl die Biographie Paul Schlenthers stets eine Art Quellenwert bleiben und wohl immer großes Interesse behalten, da die Arbeit von einem Mitkämpfer geschrieben wurde, der einst half, die Erstlingswerke unseres Dichters aus der Taufe zu heben. Aber gerade aus diesem Grunde wird man darin nicht eine streng sachliche Kritik erwarten können, wenn es auch sicherlich zu streng geurteilt ist, wenn man das Werk als „Parteipanegyrikus“ zurückweist. Im Einzelnen wird man Schlenthers Urteile nicht immer unterschreiben können. So geht er sicherlich in der Bewertung des „Promethidenloses“ zu weit. Wenn er endlich als Wertmesser eines Dramas den theatralischen Erfolg bezeichnet, so ist dies ein Satz, gegen den nicht scharf genug aufgetreten werden kann.

Auch ein anderer Mitkämpfer aus der sturmbewegten Zeit des Naturalismus hat sich über Hauptmann geäußert: Adalbert von Hanstein, der Verfasser des „jüngsten Deutschlands“. Auch dieses kleine Schriftchen verdient als biographisches Dokument Beachtung.

Noch kürzer hat sich Max Kirschstein in seiner Biographie gefaßt. Seine Untersuchung verdient durch Hineinziehung einiger interessanter Kritiken, des von Hauptmann nicht in die Werke herübergenommenen Romanfragments sowie einiger Gedichte größeres Interesse, als man sonst nach dem geringen Umfange des Bändchens erwarten sollte.

Die Mittel einer strengeren wissenschaftlichen Kritik gegenüber der Schlentherschen Untersuchung wendet Adolf Bartels in seiner Biographie an, die leider bereits mit der „Versunkenen Glocke“ abschließt. Es ist eine sehr interessante Arbeit, wenn man auch, wie bei Adolf Bartels häufig, Unbefangenheit vermissen wird. Dabei ist die Arbeit nicht gleichmäßig, besonders geht meines Erachtens die Besprechung des „Florian Geyer“ von ganz falschen Voraussetzungen aus. Vielleicht würde Bartels bedeutende Veränderungen an dem Werke vornehmen, wenn er heute eine Neuauflage vorbereiten sollte, wo die weitere Entwicklung unseres Dichters klar zu übersehen ist.

So bleibt immer noch die beste Untersuchung, die von U. C. Wörner, die als 4. Band von Franz Munckers „Forschungen zur neueren Literaturgeschichte“ erschienen ist. Die Verfasserin sucht in ruhiger, sachlicher Untersuchung, unbekümmert um der Parteien Gunst und Haß, die Gründe für und wider abzuwägen. Mag man auch wohl manchmal anderer Meinung als die Verfasserin sein, in jedem Falle wird man ihre Unbefangenheit anerkennen müssen. Zu bedauern ist nur, daß auch diese Studie die neueste Entwicklung unseres Dichters nicht mehr behandelt.

Gerade hierüber fehlt noch eine Untersuchung, die freilich nicht abschließend sein kann, solange unser Dichter in seiner Entwicklung immer weiter schreitet. Eine solche Aufgabe muß einer späteren Zeit vorbehalten bleiben. Dann wird man vielleicht aber auch mit Erstaunen die Verrohung und Verirrung des größten Teiles unserer literarischen Kritik bemerken.





Literarische Rundschau

Von Prof. Dr. Heinrich Nentwig-Warmbrunn



Im Folgenden werden Biographien Hauptmanns, seine Werke und wichtigere literarische Aeußerungen zu diesen verzeichnet. Kritische Bemerkungen anzufügen, verbietet sich einmal durch die enggezogenen Grenzen einer bloßen Bibliographie, dann aus den Verhältnissen selbst heraus. Denn

> Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt
> Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte ....

läßt sich unter den lebenden Literaturgrößen namentlich in Bezug auf Hauptmann sagen. Die sachliche und persönliche Beurteilung seiner Schöpfungen stehen sich vielfach schroff gegenüber. Hier rühmt man das realistische Erfassen und Gestalten seiner Menschen, dort schimpft man über unklaren Symbolismus; hier lobt man den Wohllaut seiner Sprache, dort tut man ihn als eitel Phrase ab; hier will man die Ausreifung seiner Werke vermissen, dort gibt es uneingeschränktes Lob; und eine begeisterte Aufnahme eines neuen literarischen Werkes Hauptmanns ist sicher von wildem Ablehnen auf der andern Seite begleitet. In der folgenden Uebersicht wird Jeder, Freund und Feind, finden, was seinem Empfinden zusagt; vielleicht auch einiges was dieses im Sinne eines objektiven Urteils zu beeinflussen vermag. Und dieses hat schließlich jeder Mann der Oeffentlichkeit ehrlicherweise zu verlangen.

A. Biographien.

Bartels, A.: Gerhart Hauptmann. 2. verm. Aufl. Berlin: Felber 1906. VII, 315 S. 4 Mk.

Holthoff, E.: Schlesische Dichter der Gegenwart. I. Gerhart Hauptmann.
Literarische Warte. v. 1903, H. 4.

Kirschstein, Max: Gerhart Hauptmann. Sein Leben und seine Werke in einer kurzen Uebersicht dargestellt. Berlin: Schildberger 1901. 40 S. 0,50 Mk.
A. u. d. Tit.: Bedeutende Männer der Vergangenheit und Gegenwart. Heft 2 u. 3.

Meyer, M.: Gerhart Hauptmann.
Velhagen u. Klasings Monatshefte XXI. 1906, 1.

Schlenther, Paul: Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung. Berlin: S. Fischer 1898. 271 S. 3,50 Mk.

Woerner, U. C.: Gerhart Hauptmann. 2. verb. u. verm. Aufl. Berlin: A. Duncker 1901. VII, 112 S. 1,70 Mk.
Bd. IV der Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgeg. von F. Muncker.

B. G. Hauptmanns Werke.

Gesammelte Werke in sechs Bänden. Berlin: Fischer 1906. 24 Mk.

Promethidenloos. Eine Dichtung. Berlin: Ißleib 1885. 118 S. 2,50 Mk.

Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama. Berlin: Conrad 1889. 108 S. 1,50 Mk.
Uraufführung auf der Freien Bühne zu Berlin am 20. Oktober 1889.

Das Friedensfest. Eine Familienkatastrophe. Bühnendichtung. Berlin: S. Fischer 1890. V, 74 S. 2 Mk.
Uraufführung am 1. Juni 1890 auf der Freien Bühne in Berlin.

Einsame Menschen. Drama. Ebenda 1891. VII, 112 S. 2 Mk.

Uraufführung auf der Freien Bühne zu Berlin am 11. Januar 1891. — Dazu Heft 1 der „Freien Kritik". Unterredungen eines freundschaftlichen Kreises über Literar. Gegenstände.

Der Apostel. Bahnwärter Thiel. Novellistische Studien. Ebda. 1892. 95 S. 1,50 Mk.

de Waber. Schauspiel aus den vierziger Jahren. Dialekt-Ausgabe. Ebenda 1892. VII, 119 S. 2 Mk.

Uraufführung auf der Freien Bühne in Berlin am 26. Februar 1893.

Die Weber. 2. Aufl. Ebenda 1892. VII, 119 S. 2 Mk.

College Crampton. Komödie in 5 Akten. Ebenda 1892. 72 S. 2 Mk.

Uraufführung am 16. Januar 1892 im Deutschen Theater in Berlin.

Der Biberpelz. Eine Diebeskomödie. Ebenda 1893. 104 S. 2 Mk.

Uraufführung am 21. September 1893 im Deutschen Theater in Berlin.

Hannele. Traumdichtung in 2 Teilen. Illustriert von Julius Exter. Ebenda 1894. VII, 75 S. 5 Mk.

Uraufführung im Dezember 1893 im Königl. Schauspielhause in Berlin.

Florian Geyer. Ebenda. 1896. 304 S. 4 Mk.

Uraufführung im Deutschen Theater in Berlin am 4. Januar 1896.

Die versunkene Glocke. Ein deutsches Märchendrama. Ebenda 1896. V, 175 S. 3 Mk.

Uraufführung am 2. Dezember 1896 im Deutschen Theater in Berlin.

Hanneles Himmelfahrt. Traumdichtung in 2 Teilen. Ebenda 1896. VII, 95 S. 2 Mk.

Fuhrmann Henschel. Schauspiel in 5 Akten. Ebenda 1899. V, 100 S. 2 Mk.

Uraufführung 1898 in Berlin.

Michael Kramer. Drama in 4 Akten. Ebenda 1900. 130 S. 2 Mk.

Erstaufführung am Lessingtheater zu Berlin am 7. November 1908.

Schluck und Jau. Spiel zu Scherz und Schimpf mit fünf Unterbrechungen. Ebenda 1900. 172 S. 3 Mk.

Der rote Hahn. Tragikomödie in 4 Akten. Ebenda 1901. 2,50 Mk.

Uraufführung am Deutschen Theater in Berlin am 27. November 1901.

Der arme Heinrich. Eine deutsche Sage. Buchausgabe mit Buchschmuck von Heinrich Vogeler. Ebenda 1902. 172 S. 3,50 Mk.

Erste Aufführung in Deutschland am 6. Dezember 1902 am Deutschen Theater in Berlin; vorher am Wiener Hofburgtheater.

Rose Bernd. Schauspiel in 5 Akten. Ebenda 1903. 154 S. 2,50 Mk.

Uraufführung am Deutschen Theater in Berlin am 31. Oktober 1903.

Elga. Nocturnus. Ebenda 1905. 87 S. 2 Mk.

Uraufführung im Lessingtheater zu Berlin am 4. März 1905. — Abgedruckt im Jan.-Heft der Neuen Deutschen Rundschau. Ebenda 1906.

Und Pippa tanzt. Ein Glashüttenmärchen in 4 Akten. Ebenda 1906. 109 S. 3 Mk.

Die Jungfern vom Bischofsberg. Lustspiel in 5 Akten. Ebenda 1907. 3 Mk.

Uraufführung im Lessingtheater zu Berlin am 2. Februar 1907.

Kaiser Karls Geisel. Legendenspiel in 4 Aufzügen. Ebenda 1908. 157 S. 3,50 Mk.

Uraufführung im Lessingtheater zu Berlin am 11. Januar 1908.

Griechischer Frühling. Ebenda 1908. 266 S. 6,50 Mk.

Griselda. Ebenda 1909. 153 S. 3 Mk.

Uraufführung im Lessingtheater am 7. März 1909 und gleichzeitig am Hofburgtheater in Wien.

C. Literaturgeschichte und Kommentare.

Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels. Bd. IV. Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann. 5. Aufl. Oldenburg=Schulze, 1907. VIII, 645 S. 6 Mk.

Conrad, Mich. Georg: Von Emil Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne. Leipzig: Seemann Nachf. 1902. 154 S. 2,50 Mk.

Landsberg, Hans: Los von Hauptmann! Berlin: Walther, 1900. 70 S. 1 Mk.

Moeller van den Bruck: Gestaltende Deutsche. Vom Monumentalen. Karl der Große, Heinrich der Löwe, Friedrich II., Wolfram, Walter, Wilhelm, Dürer, Holbein, Cranach, Leibniz, Bach, Klopstock, Mozart, Beethoven, Wagner, Hauptmann, Dehmel, Däubler. Minden: C. Bruns, 1907. IV, 310 S. 3,50 Mark.

A. u. d. Tit.: Moeller von den Bruck: Die Deutschen. Unsere Menschengeschichte. Bd. 5.

Meyer, R. M.: Gerhart Hauptmanns literarische Entwickelung.

Nord und Süd. XXXII, 1.

Litzmann, B.: Kunstideale und Weltanschauungsprobleme in Gerhart Hauptmanns Dramen.

Deutschland. Monatsschrift für die gesamte Kultur. Berlin: Schwetschke u. Sohn. II. 1903, Nr. 9.

Bromberg=Bytkowski, Sigmund: Zur Kritik der Anwendung des Naturalismus im Drama: Das naturalistische Drama Hauptmanns. Eine Vorstudie. Lemberg 1905. 45 S.

Jahresbericht des k. k. zweiten Obergymnasiums in Lemberg.

Bytkowski, Sigmund: Gerhart Hauptmann's Naturalismus und das Drama. Hamburg u. Leipzig: Leop. Voß 1908. 208 S. 5 Mk.

A. u. d. Tit.: Beiträge zur Aesthetik, herausgeg. von Theodor Lipps und Richard Maria Werner. XI.

Mende, G.: Religiöse Betrachtungen über Werke Gerhart Hauptmanns. Versuch einer Würdigung. Leipzig: Dietrich 1906. 41. S. 1 Mk.

Kuchler, K.: Gerhart Hauptmann und der Tod.

Schlesw.=Holst. Rundschau für Kunst und Literatur. III, 6.

Sakheim, A.: Gerhart Hauptmann im russischen Gewande.

Beilage zum Hamburger Correspondenten, 1906, Nr. 12.

Wilpert, R. von: Gerhart Hauptmanns Schlottervers.

Der Türmer. X, 7.

Hauptmann's Märchendrama „Die versunkene Glocke". Von H. B. Königsberg: Teichert 1897. 16 S. 40 Pfg.

Helmer, Hans: Das Symbolische in Gerhart Hauptmann's Märchendrama „Die versunkene Glocke". 2. Aufl. Oppeln u. Leipzig: G. Maske 1897. 24 S. 50 Pfg.

Sogemeier, H.: Das Menschheitsideal in Goethe's „Faust" und Hauptmann's „Versunkene Glocke". Gütersloh: Bertelsmann 1901. 46 S. 0,60 Mk.

Vortrag vor Freunden des Gütersloher Gymnasiums am 15. Januar 1901. — S.=A. aus: „Der Beweis des Glaubens". Monatsschrift zur Begründung der christlichen Wahrheit 2c.

Sokolowski, P.: Die versunkene Glocke. Musikdrama. Leipzig 1902.

Gimmerthal, Armin: Hinter der Maske. Sudermann und Hauptmann in den Dramen Johannes, Die drei Reiherfedern, Schluck und Jau. Berlin: Schwetschke u. Sohn 1901. 154 S. 3 Mk.



Lamb, Carl: Der arme Heinrich. Eine deutsche Sage von Gerhart Hauptmann. Eine Studie. Pirmasens: Braun u. Kohlermann 1904. 28 S. 0,50 Mk.

Wulffen: Gerhart Hauptmann's „Rose Bernd" vom kriminalistischen Standpunkte. Halle: Marhold 1906. 23 S. 0,80 Mk.
Juristisch-psychiatrische Grenzfragen. Zwangl. Abhandlungen. IV, 3. 1906.

Tausk, Viktor: Paraphrase als Kommentar und Kritik zu Gerhart Hauptmann's „Und Pippa tanzt". Berlin: Cronbach 1906. 45 S. 0,80 Mk.

Poppenberg, F.: Johannistrieb. (Hauptmann: Kaiser Karls Geisel.)
Der Türmer. X, 6.

Gerhart Hauptmann arbeitet zurzeit an einem eigenartigen Drama, das im Riesengebirge spielt und im Sinne der Heimatschutzbewegung alle guten Geister des Gebirges, den Rübezahl an der Spitze, gegen die modernisierenden Großstadtmenschen mobil macht; es endet mit einem wahren Hexensabbat, in dem alles modische Wesen gründlich aus den Bergen fortgefegt wird.

Aus den „Leipz. Neuesten Nachrichten" übernommen von der Beilage zum literar. Zentralblatt: Die schöne Literatur, 1909 Nr. 8, Sp. 151.



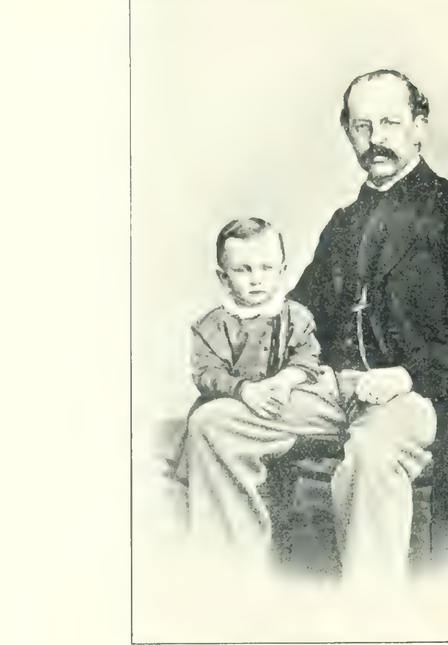
Karikatur auf Gerhart Hauptmann's „Griselda".

Bild aus Nr. 38 des „Kladderadatsch" vom 20. September 1908

Verlag und Herausgabe: Dr. Otto Reier, Hirschberg. Verantwortlich für Text: Derselbe.
Für die Inserate: J. Kamps, Hirschberg.
Druck: Schlesische Druckerei und Verlagsanstalt G. m. b. H., Hirschberg.
Buchhändlerischer Vertrieb: Paul Röbke (Kuh'sche Buchhandlung) in Hirschberg i. Schl.







Gerhart Hauptmann, siebzehnjährig.

Gerhart Hauptmann und sein Vater.

Aus Schlenther Gerhart Hauptmann, Verlag S. Fischer, Berlin.



Schlesische Heimatblätter II. 12 Gerhart Hauptmann's Haus in Agnetendorf.

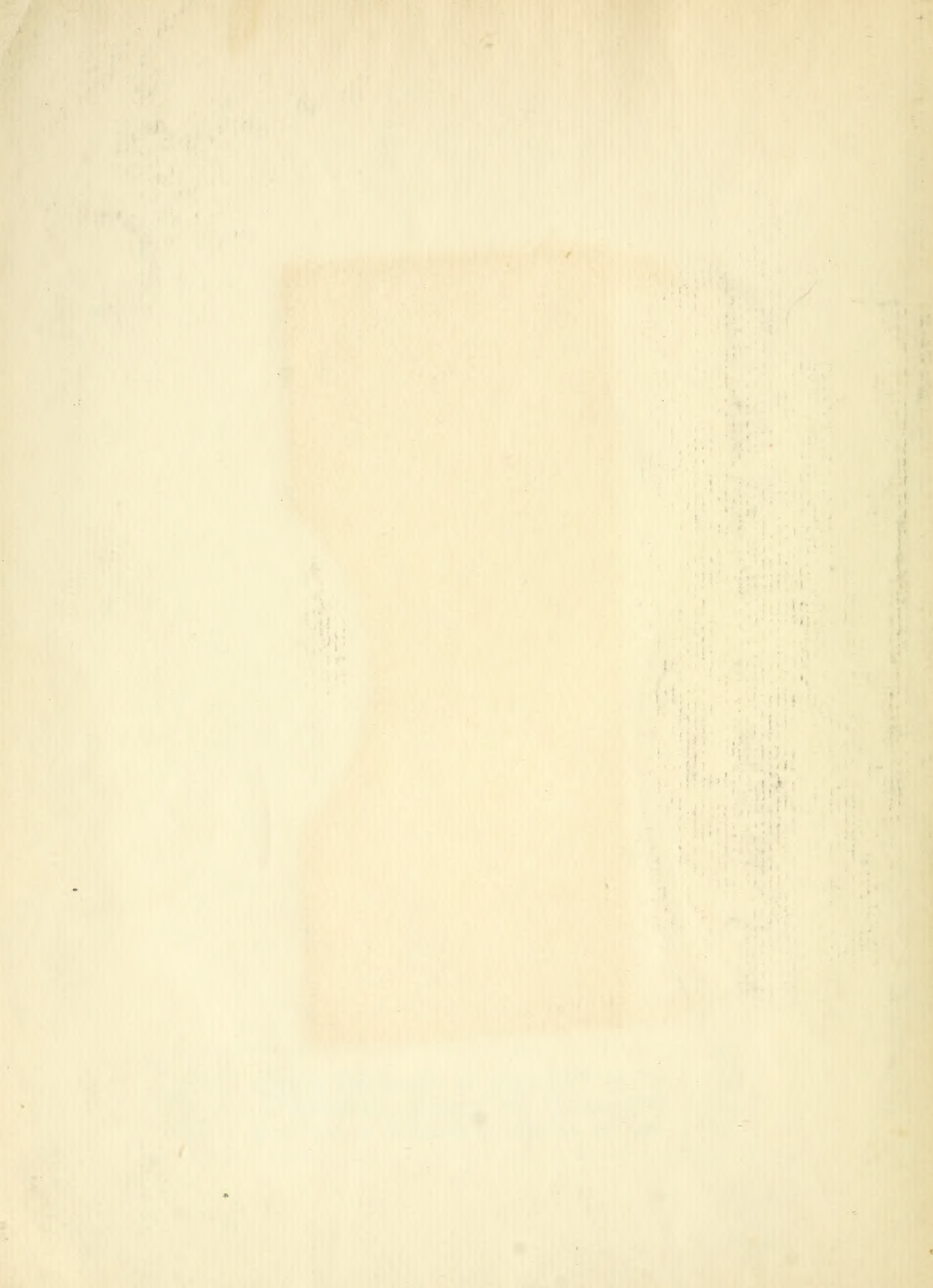


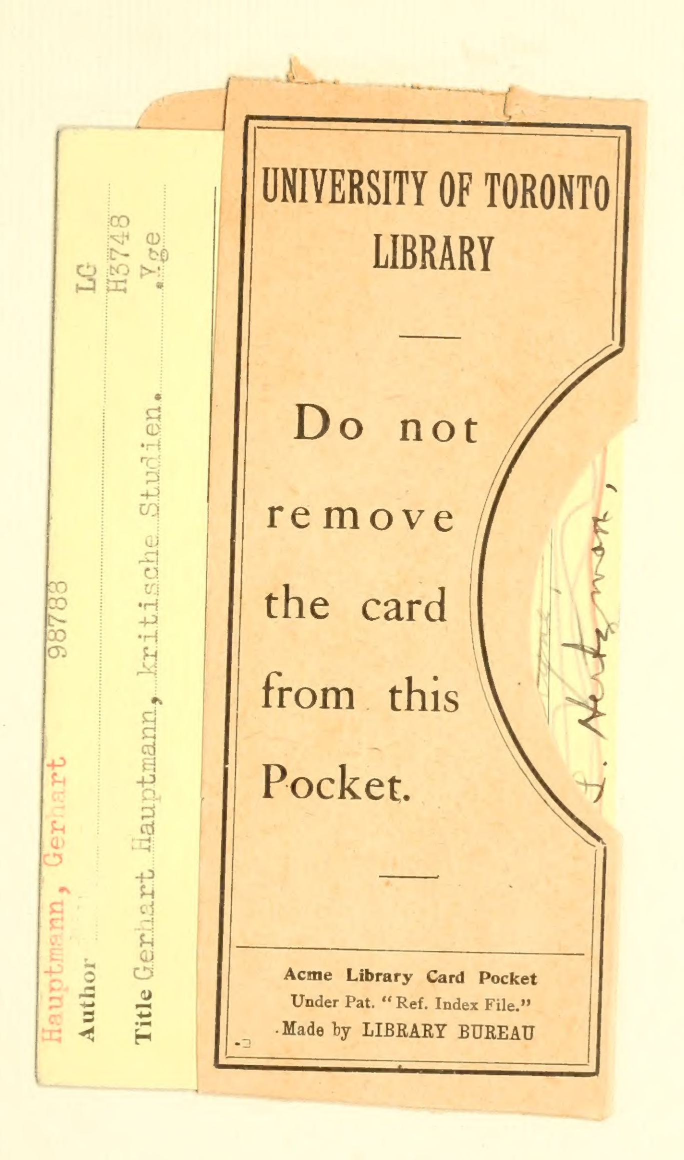


Dieses Heft wurde im Jahre 1909 bei der Schlesischen Druckerei und Verlagsanstalt G. m. b. H. in Hirschberg in Schlesien gedruckt.








UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
Do not remove the card from this Pocket.
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU
Hauptmann, Gerhart 98788
Author
Title Gerhart Hauptmann, kritische Studien.
LG
H3748
.Yge